anxa
84-B
26046
c.1

COLLEZIONE VNIVERSALE 64-65

A. FORATTI

Antonio Canova

(1757-1822)

MILANO R. CADDEO & C.

COLLEZIONE UNIVERSALE
DI LETTERATURA ARTI E CULTURA

Questa, di cui abbiamo edito i primi numeri, è una vasta e organica raccolta libraria, che si propone di diffondere la cultura letteraria, artistica, filosofica e scientifica mediante la pubblicazione di più centinaia di volumi che per la scelta dei testi, il valore degli Autori, la bellezza e l'accuratezza dell'edizione dovranno occupare un posto d'onore nella libreria di ogni persona che abbia il gusto della lettura, e la necessità degli studi.

La COLLEZIONE UNIVERSALE consta di più serie, le principali delle quali sono: *Poesia - Romanzo - Teatro - Biografie e memorie - Critica letteraria e artistica - Storia - Filosofia - Cultura generale - Belle Arti - Viaggi e scoperte, etc.*

Le opere sono scelte fra le letterature di ogni tempo e paese, e sono tutte precedute da introduzioni critico-biografiche sugli autori.

I testi classici sono arricchiti di note e commenti chiari ed efficaci e non ingombranti.

Le traduzioni di opere straniere sono tutte nuove, e curate sui testi originali da noti e competenti traduttori.

La COLLEZIONE al suo apparire è stata accolta dal generale consenso del pubblico e della stampa: fra i molti giudizi apparsi su quotidiani e riviste, pubblichiamo i seguenti:

Dalla NUOVA ANTOLOGIA

« Oggi la CASA CADDEO può vantare nel suo attivo una produzione libraria importante e caratteristica, intesa a portare un valido contributo alla elevazione della coltura nazionale mediante la ristampa e la traduzione delle migliori opere della letteratura nostra e straniera; volta, con nobile sentimento di onestà, a bandire tutta la letteratura narrativa scurrile, pornografica e commerciale, e a rafforzare con pubblicazioni di storia del Risorgimento e di politica il sacro principio di nazionalità negl'Italiani. Di qui le varie e pregevoli collezioni iniziate e da iniziarsi: prima la *Collezione Universale*, che tanto fervore di assensi ha suscitato tra noi: Poesia, Romanzo, Teatro, Memorie, Critica letteraria e artistica, Storia, Filosofia, etc., capolavori d'ogni letteratura e d'ogni secolo, curati nei testi da competenti studiosi e scrittori e da essi chiariti con sobrii ed efficaci commenti ».

Dal PICCOLO di Trieste

« Fra le molte collezioni che sorgono col lodevole intento di mettere un po' di ordine nella copiosa produzione letteraria contemporanea (e spesso riescono soltanto a far sì che il lettore non capisca per qual motivo quel dato libro appartenga a quella data collezione e non ad un'altra qualsiasi fra le tante), ce ne sono alcune che fanno veramente onore alla casa editrice che le ha lanciate. E sono quasi sempre quelle che non limitano alle opere inedite l'onore di appartenervi, ma ritengono che nelle opere di dieci o di quattrocento anni fa ci sia ancora e sempre qualche parola di luce e di bontà, degna di venir ridetta al mondo.

« Di queste è la « Collezione Universale di letteratura, arti e cultura », della quale sono già usciti parecchi volumi a Milano, presso la Casa editrice Caddeo. Si può affermare che questo è il primo tentativo del genere in Italia, fatto cioè con dignità artistica di edizione e compilazione, che le traduzioni apparse sono state affidate a personalità competenti del mondo letterario, e che le prefazioni ed introduzioni premesse ad ogni volume sono fatte con buon gusto e conoscenza dell'autore dell'opera ».

(Segue a pag. III).

Pinsco

COLLEZIONE UNIVERSALE
DI LETTERATURA, ARTI E CULTURA
N. 64-65

ALDO FORATTI

ANTONIO CANOVA

1922

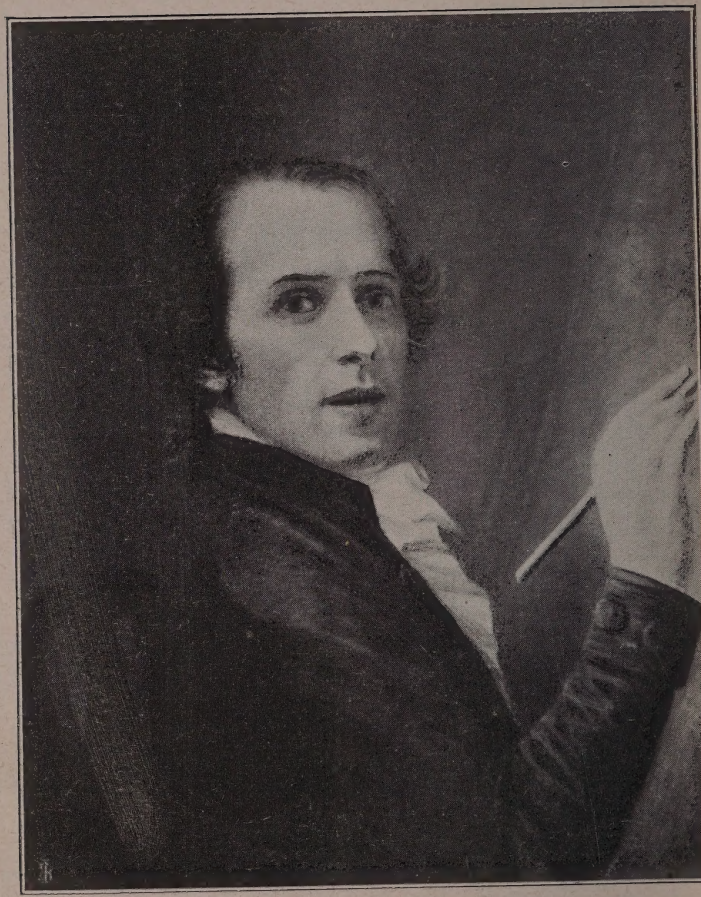
A CURA DELLO STESSO AUTORE

MICHELANGELO - LE RIME

COLLEZ. UNIVERSALE N. 24-25

L. 4.—

DI QUEST'OPERA SONO STATI STAMPATI 160 ESEMPLARI SU CARTA DI LUSSO E RILEGATI, AL PREZZO DI L. 10.—



A. Canova : AUTORITRATTO — Firenze - Uffizî

A. FORATTI

ANTONIO CANOVA

(1757-1822)

MILANO
CASA EDITRICE R. CADDEO & C.
1922

PROPRIETÀ LETTERARIA

Milano - Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telefono 22-235

I

LA VITA DEL CANOVA

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Antonio Canova discende da una famiglia di scalpellini, e nasce il primo del novembre 1757 in Possagno, villaggio della provincia di Treviso, a piè delle Alpi. Orfano a tre anni, quando la madre si rimarita a Crespano con certo Sartori, è raccolto e allevato dagli avi paterni. Ancora fanciullo, modella un leone di burro per un convito fatto alle dignità della Repubblica Veneta e agli amici dal patrizio Giovanni Falier nella villa a Pradazzi, in quel di Asolo. Il nonno Pasino aveva cercato d'impedire l'inclinazione del nipote all'arte, persuadendogli i piani vantaggi del mestiere, ma la fortuna volle che vivesse allora in Pagnano un mediocre scultore, Giuseppe Bernardi, denominato il Torretti, il quale si assunse di esercitare il ragazzo e di condurlo a Venezia, come aiuto nella propria bottega. Vinte le ultime opposizioni domestiche, il giovinetto di dieci in undici anni segue il volenteroso maestro, studia con entusiasmo i bei calchi del palazzo Farsetti, e disegna dal nudo nella scuola di belle arti. Presto il Torretti muore, e ne

è erede Giovanni Ferrari (chiamato poi Ferrari-Torretti), dal quale il Canova si stacca, dopo aver eseguito in marmo due canestri di frutta, oggi nel Museo Civico di Venezia. Il benefico senatore Falier gli commette, frattanto, due statue: *Orfeo* ed *Euridice,* condotte durante un soggiorno nel paese natale, dove non è agevole trovar una modella anche con la garanzia de' testimoni, i quali non salvano quel fior di freschezza di Elisabetta Biasi dalle lusinghe del primo amore. I modelli furono trasportati in pietra a Venezia, e qui il Canova prese dimora e aperse lo studio. Messosi al lavoro con lieti auspicî, non tardò a sorprenderlo qualche amarezza: per l'erma del doge Paolo Renier fu rescisso il contratto con Angelo Quirini, e per l'*Esculapio*, effigiato con i lineamenti di Alvise Valeresso, la marchesa Spinola non fece onore al suo impegno, sicchè la statua fu venduta ad altri, esposta in un giardino, e ripudiata, in seguito, dall'autore, che non sospettava per essa il rifugio del Museo di Padova. Il giovane non si perdette, ma anzi continuò a confidare nell'avvenire, quantunque lo contrariasse un terzo accordo annullato dagli eredi di Lodovico Rezzonico. Il primo mecenate gli venne in soccorso e gli allogò il gruppo di *Dedalo e Icaro*, finito nel 1779, per la fiera dell'Ascensione. Il favore del pubblico ed il discreto guadagno ricavatone consigliarono lo scultore ad abbandonare nella bottega, già ingrandita, la statua del

marchese *Poleni,* e a partire per Roma insieme con due architetti, il Selva ed il Fontaine. Raccomandato all'ambasciatore veneto Girolamo Zulian, questi gli propose di fermarsi, e gli sollecitò dal suo governo una pensione, offrendogli, nel tempo stesso, l'ospitalità e un locale adatto a lavorare. Dopo aver visitato le maraviglie di Roma, e dopo aver scolpito con molta attività, volle vedere Napoli e conoscere ne' musei della Campania i tesori disseppelliti. Quando ritornò alla Città Eterna, risolvette di fare un viaggio a Venezia, per terminarvi la statua del *Poleni* e per disdire lo studio. Roma gli aveva conquistato il cuore, e, ne' primi mesi del 1781, vi prese domicilio, senza mutarlo più. Nel periodo della sua lontananza, qualcuno aveva procurato di diminuirgli la simpatia dell'ambasciatore Zulian, che lo tacciò di superbo e di poco arrendevole, ma i nuovi saggi del protetto dissiparono le calunnie e i dubbî. Il Canova riportò la palma con l'*Apollo* contro la *Minerva* dell'Angelini, e finalmente potè ascoltare il parere degl' intenditori d'arte sul gesso del *Dedalo e Icaro,* arrivato espressamente da Venezia. Gavino Hamilton lo riconobbe per ottimo esordio, ma sentenziò necessario il rinnovamento stilistico sui classici, mentre non attecchivano le maligne insinuazioni onde si voleva far credere che le membra nude fossero «formate sul vivo». L'arme corta dell'invidia si spunta prima di ferire; si ricordi che un caso simile toccò, a' nostri giorni,

ad Augusto Rodin! I detrattori, se non sanno, inventano e scarseggiano a ingegno.

A confermare le promesse, venne il *Teseo sul Minotauro*, e poichè è umano che le gioie si mescolino alle delusioni, Domenica Volpato, dopo aver invaghito di sè il giovane — il quale era in procinto di sposarla — fu scoperta troppo tenera di desiderio con Raffaele Morghen, a cui s'unì in matrimonio non felice.

L'occasione mise avanti a tutti il merito del migliore, e quando monsignor Carlo Giorgi deliberò d'inalzare un monumento a Clemente XIV, il consiglio dell'Hamilton e del Volpato fu di rivolgersi al Canova, che, nel 1784, privato del sussidio governativo, fissò lo studio di via S. Giacomo, luogo d'origine di tanti capilavori, che sarebbe dovuto rimanere intatto all'ammirazione de' posteri. Le lodi all'opera, e la lode perfino del severo Francesco Milizia, non inorgoglirono il possagnese, che confidava al suo Martinelli di aver « gran spazio da percorrere ». Non erano ancora messe a posto le sculture del *Monumento Ganganelli*, ed il Canova ideava per S. Pietro il mausoleo di papa Rezzonico: enorme fatica, anche materiale, che gli guastò la salute. Allo scoprimento (cui s'era fatta precedere l'approvazione ufficiale di Pio VI e della docile corte pontificia) l'autore assisteva travestito da prete spicciolo e lercio, confuso nella folla per raccoglierne i più spassionati giudizî.

L'incessante lavoro conduceva a termine contemporaneamente altre sculture, e risale al 1790 il miglior dipinto, l'autoritratto degli Uffizî. Nel 1792 una gita a Venezia, per rimettersi in forze, si convertì in una serie di banchetti e di onori, che si chiuse con l'arrivo della salma di Angelo Emo, l'eroe perdonato che la patria esaltava, e con la partenza per Possagno, dove il grande conterraneo fu ricevuto fra lo scoppio de' mortaletti e il suono delle campane, con esultanti offerte di allori e di rose. Prima di riprendere la via di Roma, il Canova ebbe a Venezia l'incombenza del ricordo marmoreo all'Emo. Il benefico riposo di qualche mese ridiede gentilezza alla fantasia e, poco dopo, furono concepiti i gruppi di *Amore con Psiche giacente* e di *Adone e Venere*. Il primo ha estesissima notorietà, e del secondo, finito nel novembre 1794, l'artista scriveva all'abate Foschi di essersi « in segreto applaudito anche *lui* », e per la prima volta. La modestia lo costringeva subito a soggiungere: « quando, per altro, son fuori dello studio, e penso all'immenso spazio che mi resta a percorrere per giungere alla perfezione, mi vien voglia di tornare indietro, e gettare in pezzi il gruppo per farlo nuovo. Ma quando l'ho presente, sento nel fondo del cuore una voce che mi dice: potevi far meglio, ma... Cerco questo meglio; e quando credo di averlo trovato, mi si dissipa e non lo posso realizzare! ». I dubbî su la perfettibilità dell'opera

propria e sui modi convenienti all' interpretazione puramente intellettuale della forma non arrestarono lo scalpello infaticabile. Rifiutato l'invito di Caterina II a Pietroburgo, i progetti, i lavori nuovi e le copie si susseguono. L'*Ercole e Lica* è modellato nel 1796, e « questa tragedia sublime » — per ripetere l'epifonema del Cesarotti — coincide con le prime minaccie francesi. Il trattato di Tolentino (17 febbraio 1797) avvalora le richieste dell'armistizio di Bologna, e spoglia l'Italia delle più insigni opere. — *Mi no odio nessun!* — proclama il Canova dinanzi a' membri dell'Istituto Nazionale, che, instaurata la repubblica, gridano il loro odio alla monarchia, e si ritira a Possagno. Nel fidato ricovero non gli mancano le più cordiali feste. « Io vivo nell'età dell'oro », scrive ad un amico, dacchè l'affabilità e le amorevolezze de' compaesani gli concedono di mitigare lo sdegno contro lo straniero e di riprendere i colori. La *Deposizione dalla croce*, pala per la parrocchia del comunello nativo, è lasciata in tronco dal viaggio nel quale accompagna il principe Rezzonico a Vienna. Qui il duca Alberto di Sassonia-Teschen gli alloga il *Monumento a Maria Cristina*. Restituitosi, alla fine del settembre 1797, in Possagno, ne riparte per Venezia, e nell'inverno è assiduo de' salotti di Isabella Teotochi Albrizzi (la futura illustratrice delle sue opere) e di Giustina Renier Michiel. L'esito della battaglia di Magnano (5 aprile 1799)

passa la Cisalpina all'Austria, e il Canova che, durante tali sconvolgimenti vive a Possagno, declina la commissione di una statua a Francesco II, proposta dal Consiglio generale di Verona. È chiaroveggente: i sottili aguzzini dell'idea di libertà non sapranno esser migliori de' sanculotti gallonati da Napoleone! Nel novembre 1799 il fuoruscito rientra nel suo studio romano, e vi ritrova il gigantesco *Ferdinando IV* sotto mentite spoglie; del presunto vindice della Cattolicità canta la satira:

Con soldati infiniti
Si mosse da' suoi liti
Verso Roma bravando
Il re don Ferdinando,
E in pochissimi dì
Venne e vide e fuggì,

al pari del Colli, che nella « Batracomiomachia » grida *Avanti! Avanti!* all' « oste papale », incitata dal suo esempio a scappare. In quell'alternativa di sconfitte e di vergogne, il Canova si segrega da tutti, scolpisce *Ebe*, e non va incontro a Pio VII, chè l'arte pura non vuol essere adescata dalla pompa delle corti. Il clima di Roma nuoce alla madre di lui, e però essa ritorna a Crespano, mentre il suo figliuolo di secondo letto, Giambattista Sartori (chiamatosi poi Sartori-Canova, e salito immeritamente a vescovo titolare di Mindo), vegeta all'ombra della gloria, sfrut-

tando — come ha dimostrato il Malamani — la generosità del fratellastro, e torcendone le disposizioni autografe nel testamento nuncupativo, strappato al morente. Nel sarcofago di Possagno egli volle che le due salme riposassero vicine, e questa usurpazione della morte riflette la scaltrezza del parasita che sfida la condanna della storia. Il Sartori opera sempre con secondo fine e, finchè la madre comune abita nella città, ottiene che il Canova compia il *dovere* d'una visita al pontefice. La curia s'accorge presto che il virtuosissimo uomo si compenetra col creatore del *Perseo* e de' *Pugilatori*, e ne coltiva un diplomatico di molto giudizio e di maggiore autorità.

Parigi ha ammirato la *Maddalena penitente* nel Salon ed altri gruppi a Villiers, quando Napoleone, primo console, fa al Canova l'invito in Francia, per commettergli il proprio ritratto e la statua di marmo. L'ambasciatore Cacault si sente ricordare con fierezza il trattato onde Venezia è stata venduta all'Austria, ed è necessario ricorrere a Pio VII, al cardinale Consalvi e a tutte le astuzie politiche per evitare un diniego. A' primi dell' ottobre 1802, il maestro, ospite del nunzio apostolico, si presenta al Bonaparte, che lo accoglie cordialmente, offrendogli di rimanere nella capitale; la risposta, tuttavia, è cortese e negativa, come quella già data all'imperatore d'Austria. Gli allettamenti a dimorare sono grandi, ma lo scultore assicura il D'Este della sua volontà: « Non crediate

ch'io resti qui; non mi vi tratterrei per tutto l'oro del mondo. Veggo troppo chiaro che vale più la mia libertà, la mia quiete, il mio studio, i miei amici che tutti questi onori ». Egli vive col Fontaine, col Gérard e col David, dittatore del neoclassicismo, i quali ottengono una dilazione al ritorno, che avviene tre mesi dopo, fra indescrivibili dimostrazioni di affetto e di gioia, da Lione a Torino, da Milano a Firenze. A Roma la serie de' festeggiamenti principia con l'abbraccio del cardinale Consalvi e finisce con un sontuoso banchetto; ma i fumi di quell'incenso il Cacault li fa arrivare più in alto!

In processo di tempo, dopo le prime e noiose peripezie con la contessa d'Albany per il *Monumento all'Alfieri*, e dopo l'accidente del *Palamede*, un lavoro di non propria elezione: il busto di *Francesco d'Austria*, la cui faccia è ricavata dalla maschera tolta dal vivo.

Il *Monumento a Maria Cristina* è scoperto nell'ottobre del 1805 a Vienna, dove l'autore va in persona per disporre i marmi arrivati incolumi dall'Italia. Plausi e dispute suscita la nudità del *Napoleone*, a difesa della quale gli archeologi sostengono immutabile ne' secoli il decoro eroico della forma fisica, resistente a' capricci della moda. Il vicerè Eugenio commette la copia di bronzo del cortile di Brera, ed il maestro compie varî studî per la grandiosa statua a cavallo, il cui modello s'arresta all'animale forte e

quadrato. Ricca è la scelta de' soggetti: mortificazioni funebri e resurrezioni classiche, statue nuove di bellezza, come la *Paolina Borghese* (Venere tutta moderna nella sua grazia d'antico ritratto), e statue, come *Madama Letizia,* scoperto tentativo di rivaleggiare con i plastici romani. Lo scultore gode della stima generale, e se ne serve a pro di molti; allorchè i giovani dell'Accademia Spagnola sono chiusi in Castel S. Angelo, essendosi rifiutati al giuramento di fedeltà al re Giuseppe, ne ottiene da Parigi la liberazione, e, in più casi, soccorre di consigli, di mezzi didattici e di denaro gli artisti meno fortunati, onde rispetta l'indigenza con gran delicatezza. Due eroi autentici, *Ettore* ed *Aiace,* riescono più antichi de' *Pugilatori,* ma, ad interrompere la portentosa attività, viene la missiva del generale Duroc (22 agosto 1810), con la quale l'imperatore sollecita la seconda gita dell'artefice a Parigi, per le sedute indispensabili al ritratto di Maria Luigia; questa la ragione secondaria: a Napoleone, invece, stava più a cuore che il celebre italiano si fermasse stabilmente. Il viaggio fu compiuto, ed è una riprova di carattere e di patriottismo il diario, che dovremo in gran parte riferire, per non trascurare le benemerenze del cittadino, che l'arte ha inalzato, permettendogli di parlar franco al riformatore della carta dell'Europa. All'Accademia di San Luca sono concesse centomila lire ed un locale del governo, ad incoraggiamento degli artisti viene asse-

gnata egual somma, e una somma doppia agli scavi archeologici. Il Canova, che tanto fa per gli altri, prega Napoleone di dispensarlo dalla nomina a senatore e dal ricevere le insegne della Legion d'onore. Ritornando di Francia, deve schivar Bologna, infatuata di preparargli un'accoglienza festosa, con l'inaugurazione d'un busto e col discorso di Pietro Giordani. Si ripara a Firenze, ma poi a Roma il generale Miollis presiede gli onori che l'Accademia di S. Luca decreta al rimpatriato, sotto la tutela dello straniero. Le *Danzatrici* ci avviano alla *Venere anadiomene* degli Uffizî, artificiosamente coperta in paragone del gesso consimile di Possagno. Il lavoro incessante produce opere d'ogni genere, e fra queste la *Religione*, rimasta in modello, la *Pace* del Museo Romanzow e l'*Ercole e Lica,* faticosamente eseguito in marmo. Il primo esilio di Napoleone incoraggia le potenze a richiedere gli oggetti d'arte rapiti, che fanno del Louvre la prima raccolta del mondo; e fra i ridestati in quella pausa, la quale frena i sogni del Corso, c'è il cardinale Consalvi. Luigi XVIII, il piccolo re che deve il trono agli stati europei, ricorre ad un espediente diplomatico: s'impegna di cedere le cose tolte senza accordo politico; e però il trattato di Tolentino esclude il pontefice dal benefizio. Le pratiche cessano con la fuga dall'Elba, chè la fortuna del Bonaparte lampeggia per cento giorni, e precipita a Waterloo. I soldati prussiani, giunti a Parigi, riprendono le opere

rubate alla loro patria; e Roma, per non lasciar intentata alcuna pratica, invia il suo rappresentante in Francia; questi è il Canova che, molto ritroso, si lascia persuadere dalla bontà della causa patrocinata con prudenza. Il resultato imprevisto stupisce lo stesso fiduciario, che scrive al Cicognara: « Appena si crederà che tante statue e tanti quadri e di quella mole che erano si siano potuti ritirar dal Museo Reale di Francia, incassare, imballare e spedire per l'Italia in soli venti giorni, in mezzo alle imprecazioni di un popolo irritato. Il fatto è pur così; e ringrazio il Signore che abbia salvato mio fratello e me da qualche malattia mortale ». Reso il prezioso servigio alla nazione, il Canova è accolto a Londra con feste principesche; vi ammira le sculture del Partenone, e tiene il solo invito di scolpire per il principe reggente il gruppo con *La Pace e la Guerra*. A' 31 del dicembre 1815 ritorna in Italia, e Pio VII — quando tutte le cose restituite sono esposte nel Museo Capitolino — in attestato della sua riconoscenza, lo crea marchese d'Ischia; benchè riluttante al titolo, egli deve foggiarsi lo stemma, nel quale riunisce la lira e la serpe, con i nomi, in lettere greche, di *Orfeo* ed *Euridice*, a memoria delle sculture giovanili di villa Falier nell'Asolano. L'artista non coglie sempre fiori, e la monumentale *Religione*, offerta inutilmente alle chiese di Roma, diventa il simbolo della Riforma sopra un sarcofago di

Belton Church, nella contea di Lincoln; gli intrighi orditi contro il donatore ci consentono di possederne soltanto il modello nel tempio de' SS. Martina e Luca. La mano maestra non si svia dietro alle sciocche macchinazioni, e l'ingegno nutrito di forza e di delicatezza incarna le *Grazie*, sente il fascino delle Muse, e non si distoglie dal naturale con qualche busto o con qualche statua rassomigliante, come *Elisabetta Baciocchi* e *Maria Luigia*, in veste e in attitudine di Concordia.

Gli ultimi quattro anni di vita riaccendono il sopito gusto della violenza dinamica in *Teseo che finisce il centauro*; ma, a correggere i casuali sforzi dell' istinto plastico, ritornano i morbidi genî del *Sepolcro degli Stuardi*, i busti ideali di *Beatrice*, di *Saffo* e della *Vestale*, mentre l'umanista che talvolta vizia la romanità, riappare, con ferma vigoria di tratti, nel *Washington*.

Nella primavera del 1820 lo scultore, malandato, cerca sollievo nell'aria fine di Possagno, e vi sollecita la costruzione del tempio. Nel cuor dell'estate, comincia a risanare e riprende gli scalpelli con ogni solerzia; i mesi invernali lo trovano, infatti, intento all'*Endimione* e all'enorme cavallo del monumento a Ferdinando I di Napoli. La buona stagione segna una ricaduta, e quindi i medici lo consigliano di abbandonar Roma per il villaggio nativo, dove si sente un po' meglio, si occupa della sua chiesa e ri-

prende il quadro per l'altar maggiore. Il gran caldo gli provoca un peggioramento, ma nel clima di Recoaro ricupera le forze, sicchè, verso la fine dell'agosto, termina, nel suo studio di Roma, il modello della *Pietà*. In seguito, ritrae il Cicognara, comincia la statua di *Pio VII* per la confessione di S. Pietro, e si prodiga in altre opere; l'ultima, l'erma per *Maria Luigia,* viene condotta quando la malattia, aggravata e non conosciuta, esaurisce l'instancabile lavoratore, il quale prevede la fine in un commovente dialogo con Antonio D'Este. Gli è necessità ritornare a Possagno, donde riparte per Venezia, e vi muore, a' 13 dell'ottobre 1822, di paralisi allo stomaco. Unanime è il compianto e solenne il funerale, ma un atto di sacrilega reverenza compie la cerimonia: al cadavere si strappa il cuore, destinato al monumento de' Frari, e si taglia la destra, per conservarla, sotto l'alcool, in un vaso di porfido dell'Accademia di Belle Arti.

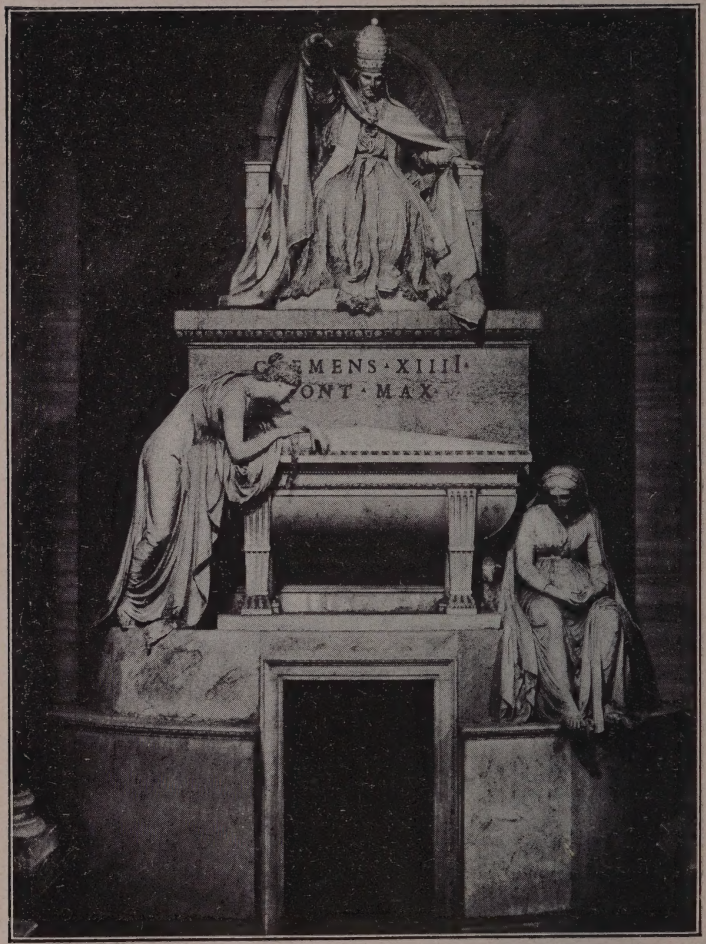
II

L'ESORDIO E L'INCITAMENTO

Con molta bravura il Canova, fanciullo, cava d'impiccio il cuoco di casa Falier, e gli modella nel burro un leone veneto, sul quale non possiamo manifestare la nostra opinione; i commensali del patrizio accontentano, in quell'evento, l'occhio e il palato! I due canestri di frutta del Museo Civico di Venezia sono venduti dal Falier al Farsetti, il quale li colloca sui balaustri de' ripiani nella scala del suo palazzo. In questo tentativo, più meccanico che artistico, non s'indovina l'avvenire, benchè la varietà delle bucce e la tessitura della paglia siano rese con naturalezza. La perizia nel lavorare la pietra viene facilitata dalla consuetudine — fin da' primi anni — con gli scalpellini (l'ingegno rompe la dura scorza del mestiere!); e, se Venezia avesse offerto al principiante la guida d'un maestro insigne, egli, forse, si sarebbe liberato meglio da molte incertezze, ma avrebbe dovuto meno a se medesimo. La raccolta di cose antiche del Farsetti e lo studio del nudo hanno potere innegabile sul giovane che, temendo l'individualità de' plastici del Cinque-

cento ed il paragone con le squisitezze stilistiche de' classici, propende piuttosto verso il vero che verso le concezioni soggettive. A' nomi mitologici s'adattano le persone moderne, ed i primi saggi statuarî di pietra vicentina non costano poche ricerche al possagnese, che vuol vedere nella vita la conferma dell'episodio fantastico, e che conserva la mobilità e l'indipendenza d'un barocco nel ritrarre le immagini appassionate di *Orfeo* ed *Euridice*, per le quali avremmo desiderato la poetica coesione berniniana di *Apollo e Dafne*: coesione ch'era necessaria ne' *Pugilatori*, e dalla quale sembra rifugga il Canova, se si eccettuino *Amore e Psiche giacente*, il *Teseo* ed i gruppi d'imitazione classica. *Orfeo*, ottenuta da Plutone e Persefone la restituzione della sposa, trasgredisce la promessa di non rivolgersi a lei, prima di ritornare al mondo, e perde di nuovo la sua donna. Il motivo dinamico si definisce con chiarezza; il braccio destro alzato si piega ad angolo acuto, appoggiando la mano alla fronte, e il profilo s'intaglia nella cornice vuota, in cui sembra espandersi la mortale inquietudine; superfluamente espressiva la grossa mano sinistra si protende perpendicolare all'asse del corpo, il braccio taglia a squadra la convessità toracica, e la gamba corrispondente non ha un buon punto di veduta. *Euridice*, la formosa ninfa, s'arresta, cede alla forza animata che la afferra, respingendola fra le fiamme del Tartaro, e s'abbandona al destino, men-

A. Canova: DEDALO ED ICARO — Venezia - R. R. Gallerie



A. Canova : MONUMENTO GANGANELLI Roma - SS. Apostoli

tre la mano sinistra, allungata e quasi supplichevole, fa riscontro al gesto pleonastico che notammo nell'*Orfeo*. Ammesso alla scuola d'arte, il Canova si sdebita dell'onore col dono dell'*Apollo* di terracotta (Venezia: Museo Archeologico), che si dà a rincorrere agilmente l'amata. Per Marcantonio Grimani è ripetuto in marmo carrarese l'*Orfeo* della villa a Pradazzi, ora nel Palazzo d'Inverno a Pietroburgo. La mutilazione del braccio sinistro, quantunque non conferisca garbo di reliquia classica alla figura, non sacrifica, tuttavia, con una sovrapposizione indebita, il torso lievemente obliquo.

Il catalogo cronologico delle opere, stampato col consenso dell'autore, cita, sotto il 1776: « Ritratto del doge (Paolo) Renier, modellato pel nob. uomo Angelo Querini: modello perito ». Se si considera che il Renier fu assunto al dogato nel 79, non mette conto di difendere la falsa attribuzione del materialissimo busto di terracotta del Museo di Padova, perchè il modello dell'erma di Paolo Renier, ancora privato e a capo scoperto, porta il n. 178 nella Gipsoteca di Possagno.

Venezia, nel tramonto della sua grandezza politica, vive di feste ed ospita spensierati amori. Da' vanitosi ozî della città-museo non sono più attratti gli artisti, i quali non si sentono di addormentar l'ingegno nell'indifferenza; il Canova, invece, in quel canoro sfavillìo di luci e di voci, *saturo* di sensualità

pittoresca, esprime il senso reale della vita con *Dedalo e Icaro*. Gli sono ignoti i modi onde gli antichi dipinsero il singolare episodio, ed il gruppo interpreta alla moderna l'applicazione delle ali al dorso del volatore, come la rappresenta, con ingenuità primitiva, un vaso del Museo di Napoli. Il vero si palesa soprattutto nelle parti del corpo, e non ha nè la forte individualità della specie, nè l'acutezza della fantasia creatrice. Il vecchio, dal capo rugoso di sofista, compie il geloso ufficio, ed il giovane, un po' renitente e distratto nel divergere il corpo da quello del padre, non collabora all'evidenza dell'azione. Il passo di Dedalo — eguale nell'*Orfeo!* — non conviene all'attenta premura dell'inventore, ma il progresso è rapido e sicuro. La differenza delle due età, lo studio delle teste e l'unione delle persone (quantunque agevolata dal contrasto, quasi passivo, nel tronco del giovinetto) mostrano il possesso delle leggi anatomiche e la più libera associazione de' movimenti.

Dopo esser rimasto a lungo nella villa Cromer a Monselice, entrò nella raccolta civica di Padova l'*Esculapio*, uno de' tanti sforzi mitologici del ritratto, che nel suo gesto oratorio non dice nulla, e che conserva una rotonda nota paesana nella simulata romanità dell'attitudine. A Bernardino Renier, che gli chiese il gesso della testa, l'autore rispose: « Non l'ho mai fatto fare, perchè la statua dell'*Esculapio* è una di quelle cose che ho creduto che ella sia ve-

duta da meno che fosse possibile, non potendo quella farmi alcun onore ». Si condanna a ragione, ed è pur severo con *Giovanni Poleni,* che non stona nel curioso ciclo di bruttezza statuaria del Prato della Valle in Padova.

Al soverchio rigoglio del barocco segue un periodo di calma e d'irresoluzione. I bronzi d'Ercolano, scoperti dopo il 1719, e gli scavi di Pompei, iniziati poco dopo il 1748, favoriscono lo sviluppo delle dottrine estetiche. Il Winckelmann (1717-68) insegna che la bellezza è l'espressione dell'ideale, e che la nobiltà del movimento si ottiene con una tranquilla semplicità di contorni. « La beltà dev' esser come l'acqua la più perfetta attinta ad una sorgente, la quale tanto più salubre vien giudicata, quanto meno ha sapore, ossia quanto più purgata è dai corpi eterogenei ». Mettere in pratica questa definizione è pericoloso, come votarsi all'antico, secondo la teoria del grande storico delle arti, il quale, sostenendo, contro le valide ragioni del Bernini, il principio di Zeusi, onde cinque avvenenti donne di Crotone avrebbero determinato l'immagine di Giunone, soggiunge: « le antiche statue son belle perchè alla bella natura s'assomigliano, e la natura sarà bella allor solo che sarà simile alle belle statue. La prima proposizione è vera, non già riferendola alla bellezza d'un individuo, ma alla bellezza presa *collettivamente*, cioè in generale. La seconda proposizione è falsa, essendo, a cagion

d'esempio, molto difficile e poco men che impossibile di trovare una struttura simile all'*Apollo* del Vaticano ».

Antonio Raffaello Mengs (1728-79), soprannominato l'Apelle sassone, negli anni che coltivano « l'analisi teorica dell'ideale », tiene a Roma il primato nella pittura, e la sua arte, fredda e minuziosa, incontra il genio del pubblico, massime quando il Winckelmann pospone il Sanzio al suo portavoce, che ha tante esigenze di teorico quante debolezze di pratico.

Anche la scultura è caduta al basso, e Quatremère de Quincy racconta che, giunto a Roma, per la prima volta, nel 1778, gli riuscì di vedere una sola statua moderna: una *Flora* vestita del Cavaceppi, il quale, pur avendo trascorso gran parte della vita nel racconciare vecchi marmi, con l'assistenza del Winckelmann e del Mengs, arrischiava una figura leziosa e berninesca, cui si attribuiva a merito soltanto l'accuratezza tecnica.

Si suppose che l'ambasciatore veneto pensasse di adoperare il Canova — arrivato a Roma in quel torno di tempo — nella copia di qualche statua del museo pontificio; ma, fortunatamente, l'ospite fu lasciato libero ne' pellegrinaggi d'artista e nella scelta de' temi. Le cartelle quasi inesplorate del Museo di Bassano contengono parecchi studî de' *Dioscuri* e di altre statue. Gli scrupoli nell'esame de' capilavori s'indovi-

nano dall'esattezza dialettale delle postille apposte alle misure d'una stampa dell'*Apollo di Belvedere*: (*dal nascimento della pupola alla punta della rottola,* ec.). L'ammirazione per i classici non diviene mai bigotteria e, anzi, i saggi degli antichi richiamano a' riscontri col modello vivo; un foglio bassanese esprime un lottatore nello scoscio arditissimo e nella maggior tensione divergente delle braccia; il deltoide sinistro copre gran parte del profilo, e, per confermare il naturalismo della frettolosa impressione, lo scultore annota: *Questo è Giacomo De Rossi e non il Gladiatore* (il *Gladiatore Borghese,* com'è facile intendere) *fatto il dì 30 9bre 1794.* Il Canova non vuole la taccia d'imitatore, e quindi combatte le pretese analogie di *Madama Letizia* con le statue romane, e giustifica sempre le invenzioni, le acconciature ed i particolari delle opere con l'autorità de' plastici o degli scrittori. In una *Musa* è avvertito il seno « poco risentito e rilevato », ma egli scrive al Quatremère (che non ha bisogno di tali cenni) sfoggiando innocentemente l'erudizione del Winckelmann: « le Muse si reputavano vergini benchè non fossero », e « le giovani greche, desiderose di apparir belle, solevano mettersi sopra le mammelle della polvere di Nasso, onde impedire al petto di crescere troppo; perchè il seno piuttosto asciutto è segno di freschezza e di gioventù ».

Le lodi della scultura greco-romana sono compen-

diate nella lettera del 9 novembre 1815, spedita da Londra al Quatremère. Il maestro esalta i marmi del Partenone, e crede che i grandi antichi fossero « veri imitatori della bella natura », e che non ricercassero i rapporti geometrici ne' corpi e negli aggruppamenti. Dubita (e la scienza archeologica ora gli dà ragione) che moltissime statue de' nostri musei si debbano a copisti incaricati di sodisfare gl'inestinguibili desiderî di Roma, dove si badava più alla quantità che alla originale finezza degli esemplari. « Vera carne, cioè la bella natura » sono le opere di Fidia, e tutta carne altre notissime statue. « Non crediate che lo stile dei bassorilievi inferiori del Tempio di Minerva siano altrimenti; chè tutti hanno le buone forme e la carnosità, perchè sempre gli uomini sono stati composti di carne flessibile e non di bronzo! ». L'affermazione è vera verissima, ma l'ammiratore dell'antico non s'accorge sovente che l'incanto della grazia confina con la mollezza della maniera. Parve al Gautier che il nostro scultore effemminasse la grazia de' classici, e il Delaborde disse addirittura ch'egli complicò con grazia manierata la realtà e l'antico, divenendone un contraffattore. Biasimi, questi, aspri ed incondizionati, che non significano vana vendetta, come nel Denon, il quale fa colpa al commissario delle restituzioni di non saper disegnare, e si palesa, nel suo sfogo, meno cauto del Fernow, cui non basta un volume di critica partcolareggiata per censurar tutto.

Rivolto uno sguardo rapido allo stato delle arti imitative nella seconda metà del Settecento e a' concetti fondamentali del Canova, ordiniamo le opere scolpite in Roma. Il modello di *Teseo sul Minotauro* è a buon punto a mezzo il 1781, e a Bassano se ne conserva un ottimo schizzo, che serve da solo a smentire il bisbetico direttore del Louvre. Il personaggio stringe la clava (che il Falier aveva preferito alla spada) e siede sul mostro abbattuto. Alla fine del 1782, il gruppo è terminato e lo compera il conte Fries di Vienna, che lo cede in appresso a Lord Londonderry in Londra.

Di tale Suasy, cattivo scultore francese, che battezza il Canova per veneziano tradotto in greco, si rivale il D'Este con una beffa: presenta allo straniero alcuni frammenti di gesso formati sul marmo, e li fa passare per calchi dall'antico; l'altro abbocca l'amo, e non si lascia fuggir l'occasione di mandare a scuola il suo rivale; ma l'indignazione supera lo stupore, e giunge al colmo, quando si scopre la verità, e se ne ride volenti ri.

I testi tacciono quanto alla lotta sostenuta dall'eroe ionico, e vuolsi ch'egli abbia vinto il mostro con la sua forza disarmata, come si vede nel bronzo di Berlino, di recente scoperto ad Afrodisia. La figura canoviana ha nobiltà di forme e semplice attitudine di riposo; la testa arieggia, nella dolce inclinazione e ne' particolari anatomici, quella del *Discobolo* nel Vati-

cano. La bestialità inanimata e membruta del Minotauro si spande su due piani d'altezza, e rende più netto il contrasto fra la materia bruta e lo spirito dell' eroe che si rasserena. Questo lavoro ha dato al giovane che lo componeva un godimento estetico, senza che la grammatica archeologica ne comprimesse la concezione o rettificasse la flessuosità della linea dorsale nella figura. Il magistero dello scalpello comincia ad accarezzar troppo la superficie, a menomare la modellazione de' muscoli e a ritardare la vigoria del tocco. Più tardi le galanterie mitologiche avranno i proprî felici eccessi ed i proprî settecentismi anche in colui che fu chiamato il campione della tendenza neoclassica!

III

IL PERIODO DELLE TOMBE PAPALI

Il rito della morte e l'immortalità dell'anima, la rassegnazione e la speranza della salvezza eterna rinvengono nella fede cattolica note e parole di sublime poesia. I trapassati vivono nella beatitudine del Paradiso o possono raggiungerla nel trascorrer del tempo, e averla affrettata da' suffragi. Un neoclassico, infarinato di regole metafisiche, doveva trovarsi — sul finire del Settecento — in un brutto bivio; o sfrondare l' inutile, emendando certi usi dell' età precedente, o desumere dall'antico i gravi segni del dolore e trasfigurarli, prescindendo dagli arcani della bellezza ideale, investigata come pura ed insipida. La Chiesa non avrebbe più permesso la *Verità* nuda (così l'aveva esposta il Bernini nel *Monumento di Alessandro VII*); l' arte non avrebbe più compatito la tetraggine fantastica degli scheletri che smaniano su' drappi di marmo policromo; e la rieducazione estetica avrebbe frenato la concitazione de' redivivi, declamanti nelle smisurate stoffe, che ondeggiano al vento impetuoso, fra uno sforzo pantomimico di per-

sone inverosimili, in un barbaglio marmoreo di verdi e di rossi, di gialli e di neri.

La stele funeraria di Egeso (Atene: Necropoli del Ceramico), dove la giovane inclina il viso con dolce tristezza, e rimpiange i sogni svaniti, è il soggetto d'un numero infinito di lapidi; più di rado, peraltro, le *scene d'addio* dell'antica scultura sono riprese con accorgimento moderno. Ma la difficoltà più grande concerne l'espressione del dolore sostituita all'aria tenera o contegnosa. Combinare il sentimento in una azione raccolta, che non elimini la plasticità de' corpi nel semplificato ordine architettonico, questo è il tentativo del Canova. Non diremo che l'abbia condotto a perfezione; gli riconosciamo, nonpertanto, il merito d'aver rimessa nella buona via l'arte, che aveva rotto ogni limite, facendo teatro del tempio e scena della morte.

L' improvvisa riduzione è fin troppo rigida: le linee non sono nè miste nè irregolari, e l'eleganza non esce, per lo più, dalla schiettezza greca delle orizzontali. Le figure delle doloranti costano molti studî al coscienzioso maestro; prima di abbozzarle nella creta o di scolpirle, egli non si stanca di disegnar dal naturale parecchie donne contrite, colte nell'intimità familiare. Gl' importanti fogli di Bassano possono insegnar a' giudici frettolosi che il classicismo di talune apparenze nasconde un tesoro di osservazioni soggettive; l'artista paga il tributo

a' precetti del tempo, ma svincola dalle loro ipoteche molte idee, quantunque in lui la straordinaria padronanza della tecnica e la bontà primitiva non corrispondano alla forza d'invenzione e all'acume psicologico.

Sopra la porta della sagrestia ne' SS. Apostoli a Roma, sorge il *Mausoleo a Clemente XIV*. Sullo zoccolo, a pianta ovoidale, s'imposta la base più stretta del sarcofago, portato da piedritti a scannellature; da un piano rettangolare, posteriore, il pontefice, seduto in trono, alza la destra, come per cominciare l' allocuzione. A sinistra, la *Temperanza* s' appoggia al coperchio del sepolcro e, a riscontro, fa contrappeso a lei, e ne corregge, col raccoglimento, l'espansivo dolore, la *Mansuetudine*: un blocco onde sono ricavati con sobrietà i requisiti di tale Virtù, che appoggia i piedi al plinto ed inizia l'angolo saliente della composizione.

Perchè tanta mestizia, se papa Ganganelli si mostra vivo e sicuro, come ne' giorni che, col noto breve *Dominus et Redemptor noster*, scioglieva la Compagnia di Gesù? Le tre figure non involgono contradizione, chè la titanica unità del pensiero di Michelangelo ha sancito quest'abitudine scultoria nelle tombe medicee di S. Lorenzo; infatti, il ricordo della dignità terrena appartiene alla storia, e l'arte ha diritto di sopprimere la repugnante realtà della morte, idealizzando la resurrezione visibile dello spirito, che continua la sua opera oltre i confini della vita, men-

tre ancora non cessa il rimpianto de' contemporanei.

La faccia spirante del pontefice ha un vero rilievo ascetico, e concilia la fede con la disciplina: il frate dell'obbedienza diviene l'apostolo della legge. Quatremère de Quincy aveva consigliato alcuni emendamenti al modello della *Temperanza,* e forse « quelque chose de mal-entendu » persiste tuttora nell'attitudine, che vorremmo meno abbandonata sul sarcofago. Il delicatissimo viso singhiozzante giustifica la positura scomoda, e intorno al corpo, su cui la stoffa s'attilla, cascano le sovrabbondanti panneggiature della veste. Il profumo e la dolcezza della statuaria greca emanano dall'armonia delle linee e dall'aspetto gentile della convertita, che subisce notevoli varianti nell'opera canoviana: dal modellino di terracotta del Museo di Bassano a quello del *Monumento Pesaro,* che segna ormai il passaggio alla maestosa ed ufficiale *Italia* del *Monumento all'Alfieri.*

La *Mansuetudine* manifesta l'abbattimento dell'animo, che ferma la volontà, rendendo inerte la persona. I tessuti, sottili e quasi bagnati, s'incollano su le gambe, e ne rivelano la forma, ma, in complesso, i piccoli difetti non guastano l'impressione che si riceve dalla statua, in cui la verità umana avvicina l'ideale cattolico.

Il primo pensiero per il *Monumento a Clemente XIII* si custodisce nella raccolta di disegni del Museo di Bassano; reca due leoni, visti di faccia, ed il

sarcofago, su cui alcuni tratti confusi dànno indizio dello stemma e, probabilmente, delle chiavi con la tiara, come specifica un altro schizzo. A' due lati, una figura indeterminabile, con la croce, e una seconda, curva sul sepolcro, come nel mausoleo Ganganelli. A proposito di questo tipo muliebre, si noti che, in un foglio della citata collezione, se ne vede la variante, così postillata: *giorno che morì mio Nonno - 25 giugno 94*. Il Canova non sapeva staccarsene: era veramente un bel fiore stillante lagrime! Dal progetto definitivo diversifica un po' — nella più dimessa effigie della *Religione* — la stampa del Chiarettini, che non è, di sicuro, la prima idea d'insieme. Due leoni (emblemi che risalgono all'epoca arcaica, e significano la forza morale o combattiva del morto, quando non fungono da vigorosi custodi della tomba), rialzati sopra gli sporti, accovacciati ed afflitti, guardano l'ingresso; dietro di loro, si squadrano i marmi che servono da stipiti alla porta, cui fa da architrave il sarcofago con frontespizî triangolari e antefisse. La faccia anteriore della cassa ha la geometrica gravità d'un solido, e porta il titolo: CLEMENTI - XIII - REZZONICO, P. M. FRATRIS. FILII, inscritto nel tondo cui reggono due gentili muse del Cristianesimo: la *Fede* e la *Speranza* (arieggianti la vaghezza del secolo decimottavo), acconciate alla nobiltà lineare de' classici. In piedi, a sinistra, la *Religione*, abbigliata sem-

plicemente, non ha panneggi scorrevoli; il tessuto forte non modella il seno, ma lo rinfagotta, e gli orli della veste girano rigidi, a campana. Il tentativo di togliere alla giunonica figura tutte le qualità esteriori della dea è riuscito poveramente. Fra l'alta e leggiera croce e l'aureola di raggi metallici c'è un dissidio, come fra il velo della prefica appoggiato a' capelli e la superba insensibilità del volto. L'*Angelo della Morte* rivolge la face e appoggia la destra alla fronte, con la studiata leggiadria che avrà *Venere vincitrice*. La faccia incoronata di ricci serpentini è più mesta nella sua bianchezza per l'occhio trasognato, che si leva in alto; quel sospiro di luce, partito dal cuore, si riflette su la morbida flessuosità della persona, in cui lo scalpello addolcisce il marmo, che sembra evapori nelle piume dell'ala. Di là dal sarcofago, il papa s'inginocchia lateralmente, sopra una base rettangolare; la rassomiglianza dell'adiposa e malata vecchiaia s'unisce alle maraviglie della tecnica, e la concreta evidenza umana si spiritualizza nella commossa preghiera. Per trovare un esempio consimile nella storia della scultura, non bisogna ricorrere al *Monumento del cardinale Pimentel,* eretto dal Bernini in S. Maria sopra Minerva a Roma, bensì alle statue de' cardinali d'Amboise nella Cattedrale di Rouen, del cui autore si perdette il nome. Il Canova non le conobbe certo, ma ne' ritratti, scevri di inganni stilistici, le analogie fra artefici di tutt'i tempi

sono facili; nel caso nostro, la posizione stessa, ben diversa da quella di *Alessandro VII* del Bernini, permette il richiamo, chè le statue onorarie, confinate, di solito, sopra un angusto piedistallo, hanno limitatezza d'espressione e di movimento.

Le tombe Ganganelli e Rezzonico non occupano due lustri; quando si scopre la seconda, l'autore è ne' trentasett'anni, ma ha compiuto parecchie opere. L'*Amorino*, che riproduce i lineamenti del principe Czartoryski, fanciullo undicenne, è un gioiello di finezza, a giudicarne dal gesso di Possagno, onde riuscì agevole la riduzione ideale del tipo per lord Cawdor. Sotto il n. 73 della « Gypsotheca Canoviana », si cita la seconda replica, eseguita per incarico del commissario francese Juliot, che entrò poi in possesso del conte Sommariva.

La *Psiche*, scolpita per Enrico Blundell (1789), si conserva a Blundell Sands nella contea di Lancaster. La fresca giovinetta, vestita a mezzo dal panno, di cui il braccio sinistro sostiene un lembo annodato, curva garbatamente la testa verso il palmo della mano, su cui drizza le ali la farfalla trattenuta dalle caute dita della destra. Le linee del corpo sono piene e morbide, e il ben inteso drappeggiamento del mantello fa sentire l'elegante mossa della parte inferiore. Per il soave ovale del volto e per qualche particolarità prassitelica dell'attitudine taluno può rammentare l'*Aphrodite* di Arles (ora nel Louvre), ma in *Psiche*

predomina il moderno, sicchè la nuova Arcadia viene evitata dal fascino della spontanea bellezza. Il modello di *Adone incoronato da Venere* si vede a Possagno; non essendo mai stato tradotto in marmo, è lecito sospettare che la composizione troppo slegata non finisse di piacere al maestro. I due profili sono correttissimi, ma nel gruppo c'è dell'enfasi erotica, manca il punto prospettico, e il genietto è un riempitivo da stuccatore. Qui le prerogative del Settecento e del suo *sentimentalismo* attraggono il Canova, prima ch'egli fissi, con insuperabile vaghezza, *Amore e Psiche giacente*, il capolavoro per il quale fu tracciato — in un momento di fervida ispirazione — un rapido disegno di Bassano: poche linee volanti, in matita, che fermano il fantasma, eternandolo in un getto.

Gran parte de' bassorilievi, che precedono gli eccellenti saggi neogreci del Thorvaldsen, non si studiano bene a Possagno, finchè non siano abbassati e disposti meglio. I tre soggetti omerici e i due fatti della vita di Socrate furono plasticati nel 1790, e si debbono considerare come larghi e riassuntivi studî dall'antico. Mostrano, a dir davvero, pregi e deficienze, ma l'assiduo esercizio in tal genere ci porge, due anni dopo, qualche tentativo ragguardevole. Quanti e quali esperimenti in disegno (frammentati o episodici) abbiano concorso all'invenzione di *Ecuba con le matrone troiane al tempio di Minerva* ignora

chi non abbia preso in esame gli « Studî di pieghe di donne » nelle cartelle bassanesi, dove abbondano inoltre gli studî delle toghe e delle attitudini virili, messi a profitto in varie scene del mondo classico.

La prima idea dell'autoritratto, dipinto nel 1790, per la Galleria degli Uffizî, si scopre in un piccolo disegno in penna del Museo di Bassano, nel quale alcuni tratti e l'espressione dello sguardo sono soppressi dall'inchiostro che ha corroso la carta. Il Canova aveva più colore materiale che stile pittorico, e noi preferiamo la tela fiorentina a tutte le rimanenti: deboli ed incerati svaghi d'un manierista che non s'accosta, nemmeno come scolare, a Tiziano, col quale la miopia de' contemporanei arrischiava confronti.

IV

MITOLOGIA CLASSICA E RAFFINATEZZA MODERNA

Il patrizio Girolamo Zulian, ammiratore e protettore del Canova, si proponeva di raccogliere per il monumento a Tiziano settanta quote da cento zecchini, pagabili in due rate, fra il 1794 e il 95; ma la morte non permise al magnanimo signore di attuare il degno progetto, e però i disegni e gli schizzi apparecchiati servirono, non senza varianti, per il notissimo mausoleo viennese. Dopo la fine dello scultore, Venezia volle onorarne la memoria con l'invenzione originale ch'egli stesso aveva delineata per la tomba dell'immortale cadorino. Alla nera ombra della porta, dischiusa in una grandiosa piramide, si affaccia la *Pittura,* coperta di lunghi veli ed accompagnata da due piccoli genî; in essa persiste l'analogia col rilievo di Ecuba, ma lo sviluppo delle figure a tutto tondo rinnova gli effetti ottici e dinamici. La *Scultura* e l'*Architettura,* meste e lente, seguono a due passi, reggendosi a vicenda. A destra, sopra il secondo gradino della base, il leone accovacciato è simbolo più ragionevole della Serenissima che non

della scuola veneta; accanto a questo, siede afflitto il *Genio dell'Arte*. Su la faccia anteriore della piramide, la *Fama* porta il ritratto di Tiziano incorniciato in un tondo.

Col modellino di *Amore e Psiche giacente* il Canova risponde alla critica di freddezza rivoltagli, nel 1787, da lord Harvey; il grazioso idillio è trasportato in marmo negli ultimi mesi del 1793, ed il Quatremère de Quincy teme che la « coquetterie de style » faccia uscire l'amico dal sentiero « du simple vrai, du naïf et de la pureté antique ». L'apprensione è esagerata, chè il possagnese riprende presto i temi classici, i quali lo guidano nella composizione di nuovi e morbidi originali. Una copia libera del tenero gruppo di Parigi, variata nelle panneggiature e più fremente di passione, conservava il principe Jussupoff in Pietroburgo.

L'abbraccio voluttuoso, che scandalizza i puristi, si modera nello scambio di desiderî e di carezze ond'è pervaso il gruppo di *Adone e Venere*, eseguito per il marchese Berio di Napoli (1794) e venduto, appresso, al colonnello Fabre per la villa di Eaux-Vives, ne' dintorni di Ginevra. In una copia antica di *Amore e Psiche* (Roma: Museo del Campidoglio) i due innamorati si baciano; il nostro artista non osa tanto, benchè l'aria delle due teste annunzî il delizioso contatto. Le larghe spalle e le fattezze delicate dell'*Adone* canoviano si presentano di prospetto, con i

ADAMO TADOLINI: Copia del gruppo canoviano di AMORE E PSICHE Cadenabbia - Villa Carlotta

A. Canova : EBE — Forlì - Pinacoteca

caratteri plastici che piacquero a' maestri del secondo periodo attico. La testa diverge dall'asse del corpo, e pare risponda al cenno interrogativo della giovane, il cui corpo rigoglioso si vede di profilo, mentre la convessità del seno è nascosta dal braccio che tende la mano verso la guancia del bellissimo mortale. Nel gruppo di *Venere e Marte,* terminato negli ultimi anni di vita, il Canova traveste all'eroica il nume e grecizza i lineamenti della dea, non riuscendogli nè di sentire nè di rendere — con l'artifizio imposto da' teorici — l'incanto della prima pastorale musicata dal suo scalpello.

Nel 1797 è finito il gruppo di *Amore e Psiche in piedi* (Parigi: Louvre), del quale esiste la replica all'Ermitage in Pietroburgo; il modello di gesso si conserva a Possagno, e in uno schizzo bassanese le due figure sono studiate anche dalla parte posteriore. Le mutazioni ne' concepimenti del Canova sono piccole; le due figure cambiano posto: la donna, che ricorda, in ogni particolare, la statua di Blundell Sands, sostituisce la figura maschile, e *Amore* aderisce, quasi di profilo a lei, girandole il braccio intorno al corpo. Il suo vigore vitale è così scarso, che il garbo della forma esterna, carnosa e tornita, si accorda con l'offerta della farfalla, simbolo dell'anima; la faccia, tenera e malinconica, che s'abbandona su la spalla lievemente abbassata dell'amica, risente del manieroso. La debolezza e la fragilità, che pie-

gano ad un sottile errore dello spirito, hanno bisogno di qualche strappo vigoroso onde l'arte sappia riacquistar forza e movimento.

Innova la delicatezza di alcune sculture in abbozzo, che popolano lo studio romano, il modello di *Ercole e Lica*, del quale l'autore si dichiara sodisfatto a' 2 dell'aprile 1796. Non si desiderano parole e lettere piene di adulazioni; contuttociò, il gruppo non viene eseguito subito in marmo, non adombra verun significato politico, e non sorge mai sul plinto basso, consigliato dall'artista per la Piazza Bra in Verona. L'originale occupava una nicchia adatta alla sua grandezza e alla sua frontalità nel palazzo Corsini a Roma, ma ora fu trasportato nella Galleria nazionale d'Arte moderna. Se, tuttavia, il colosso fosse esposto nello spazio sconfinato e luminoso, sopra uno scoglio o sopra una spiaggia, la monumentale rotazione delle braccia perderebbe la sua singolarità accademica, attenuando le inevitabili imperfezioni dello sforzo organico. Il disequilibrio sconnette la massa radicata e puntellata; il gigante scaraventa ne' flutti il giovane messo di Deianira (che si torce e s'aggrappa all'ara e alla pelle di leone), e adopera l'energia che occorrerebbe al getto d'un gran macigno. I movimenti trasmessi da' muscoli alle ossa obbediscono ad un principio scientifico, e come nel torace si distingue la pressione deformante delle costole e negli arti la flessione dolorosa, così il trapezio e il gran dorsale spe-

cificano la miologia del titano, che non finisce di piacere. Il macchinoso sostituisce il grande, e il rapido disegno del Museo di Bassano (vi si legge la postilla: *il dì 19 ottobre 1795. Primo disegno dopo il mio ritorno da Venezia, e si vede che sono stato per tre mesi e più fuori di esercizio*) doveva raccomandarsi — per guadagnare i consensi incondizionati de' contemporanei — alle misure dell'assurdo e alla sproporzione fra forza e resistenza. E perchè non potremmo pensare ad un compromesso fra l'*Ercolo Farnese* ed il *Laocoonte*, nel quale si dibatta, come in un ibridismo dinamico e violento, la rara capacità dello scultore? Con una vigorosa accademia, esprimente un lottatore che maneggia la clava (Museo di Bassano, *Acc. F.* 40; v'è la data autografa *7 Xbre 94*), ha stretto rapporto la statua d'*Ercole furioso*. La differenza consiste nella mossa del braccio destro e nella faccia senza barba, i cui lineamenti, fieri e impressi di sofferenza, staccano dall'avambraccio, in un triangolo d'aria. Questo moto risale — ma molto meno convulso — al giovanile *Orfeo*, è ripreso nel *Creugante* e confermato dal *Laocoonte* (prescindiamo dal falso ristauro) e, forse, dallo studio di Michelangelo, del quale il Canova disegna, in quelli anni, i nudi della volta Sistina e il *S. Bartolomeo* del *Giudizio Universale*, come risulta dalle cartelle bassanesi.

Ferdinando IV, enorme ed insignificante nel suo

classicismo di maniera, che gonfia un ritratto fra mitologico ed imperiale, s'isola nella storia dell'operosità canoviana, e rasenta il lavoro di bottega.

La prima *Ebe*, oggi nella Galleria Nazionale di Berlino, arriva a Vivante Albrizzi in Venezia a' primi del febbraio 1800; se ne conservano altre tre repliche: nell'Ermitage di Pietroburgo (è la replica condotta per l'imperatrice Giuseppina), nella raccolta del duca di Devonshire in Chatsworth e nella Pinacoteca di Forlì. I critici trovarono da ridire su alcune lumeggiature d'oro, su l'anfora e la coppa di metallo, ma il presunto abuso ebbe la difesa degli eruditi, che, invece, non si contentarono del vivace trattamento delle vesti, e non smisero di rimproverare il sussidio del manichino.

Il giornale dell'impero — narra il Missirini — « produsse un'altra sua osservazione, vale a dire, che gli parea le parti ignude della statua essere impregnate d'una preparazione solforata e cerosa, che rendea il marmo giallastro e trasparente: il quale incausto avea pure sulle parti del viso un colore leggermente rosato ». Che il Canova si sia servito, in poche sculture, d'un *linimento*, per temperare la crudezza de' contorni e la scabrosità delle parti opache, è indubitato; ma, in seguito, infastidito da' critici, a' quali si poteva contrapporre che Nicia (secondo Plinio) era solito brunire, con un preparato speciale, i marmi di Prassitele, adoperò, per lavare le scul-

ture, la semplice acqua di ruota. Quantunque il Giordani e il Cicognara spiegassero la sincerità tecnica dell'amico, gli avversarî si mostrarono increduli: non seppero persuadersi che la « morbidezza veniva prodotta dalla mano maestra e dalla raspa che girava con incessante artifizio nel senso della pelle e dei muscoli ». L'artista « troppo sapeva che il *carnoso* non glielo avrebbero impastato nè cera nè liquidi », e non va omesso che il numero de' ferri del mestiere fu accresciuto dalla sua esperienza e dal costante desiderio di finitezza.

Il viso di *Ebe* ha l'aria piacevole e tranquilla; il braccio con l'anfora fa un gesto accademico, il petto si modella fresco e piccolo; dal velo increspato, in cui soffia il vento, traspariscono le forme nobilissime; il piede trascorre volando di nube in nube, e un lirico del tempo altera la verità con l'iperbole:

O Canova immortal, che indietro lassi
L'italico scarpello, e il greco arrivi,
Sapea che i marmi tuoi son molli e vivi,
Ma chi visto t'avea scolpire i passi?

L'*Apollo di Belvedere* venne al paragone col sole nell'esaltato encomio d'un poeta tedesco, e un'esaltazione plastica ne terminò il possagnese nell'aprile 1801. Il *Perseo*, come adattamento del soggetto antico, eguaglia l'originale — per dirla con un vecchio biografo — « nel sentimento, nell'occasione e nel

punto del trionfo: *Apollo* ha di già lanciato la freccia, e *Perseo* ha già tronco il capo di Medusa ». In questo lavoro d'imitazione sfuggono le varianti de' particolari: l'appoggio della massa, che non sta più nel tronco, bensì nella panneggiatura diagonale del mantello (artifizio più palese che non sia in *Adone e Venere*), la troppo morbida esecuzione e la greca bellezza della testa coperta dall'elmetto alato. A' malevoli dispiacque come un innesto di parti diverse, mancante di prospettiva e di contrasti lineari; c'è del vero nelle tre censure, massime nella terza, che mette in evidenza la monotonia e la pesantezza delle pieghe marmoree, gettate a sostegno della figura, rivolta tutta a destra di chi guarda, eccettuato il torace, che reagisce debolmente all'inclinazione generale del corpo. La replica del *Perseo* fu terminata nel 1806 per una dama polacca, la contessa Tarnowska, e la testa di *Medusa* del Museo di Montpellier porta inciso il nome dell'autore e l'anno 1811.

A Parigi, sul principio del secolo, si loda con entusiasmo la *Maddalena penitente* (Cadenabbia: Villa Carlotta; la replica è all'Ermitage di Pietroburgo), la quale vive d'un « dolore religioso », s'inginocchia e lacrima su la croce. I riflessi dell'anima abbattuta contraggono le linee del viso e vestono di pudore le forme sviluppate. Ammonito, forse, dall'effetto assai profano delle gambe, il Bartolini, nella *Fiducia in Dio*, scarnisce le fattezze d'una fanciulla, a cui vibra negli occhi un sentimento superiore. La *Maddalena* modi-

fica e spiritualizza la contorta statua berniniana della cappella Chigi nel Duomo di Siena, ne trasforma con candore di fede l'espressione, che sembra sfinita dalla tenerezza sensuale, non scopre, fra ridondanti svolazzi di pieghe, le parti, di consueto, più velate, ma, pur con tanti pregi, l'attitudine non ci sodisfa. La stessa santa riappare, distesa e supina, nel modello di Possagno, sul quale fu condotta, nel 1822, la statua per il duca di Liverpool, ora introvabile. Un po' di languore settecentistico si diffonde su le belle carni, ma — senza ricorrere all'enfasi sospirosa della *Beata Albertona,* scolpita dal Bernini per S. Francesco a Ripa — lo stato intermedio fra l'esistenza e la morte è reso con la delicatezza quasi patologica onde il Canova, se astrae da' classici, anima le sue creazioni.

Nel 1802, dopo esser rimasti in modello dodici anni, furono trasportati in marmo i pugilatori. Le statue de' musei romani fanno sorgere nell'artista l'ambizione d'una certa indi¡endenza, che svanisce nell'atteggiamento di *Creugante,* analogo al *Gladiatore Borghese* del Louvre, dove l'obliqua energetica distende il corpo dalla punta del piede sinistro (ritratto indietro con uno scoscio ardito) al pugno corrispondente, proteso in alto. L'episodio è tolto da Pausania: l'eroe, il quale ha ormai percosso, sfida la forza dell'emulo, che risponde strappandogli i visceri dal fianco squarciato. Isabella Albrizzi avverte che la

rilassatezza de' muscoli nel lato sinistro avrebbe attutito il colpo terribile, ma la tracotanza e l'orgoglio di quella tensione, esposta al pericolo immediato, si rispecchiano nella dura fisonomia, nella fronte e nelle sopracciglia corrugate. *Damasseno* (nella cui testa intontita dal pugno del rivale cova la ferocia sanguinaria) somiglia, per la mossa, al *Marsia* del Laterano; il corpo, spinto indietro, pesa su la gamba sinistra e allunga la destra: è tutto un giuoco di muscoli che predispone lo scatto della mano più tagliente e più crudele d'una lancia.

Fra le accademie bassanesi primeggia il soggetto de' pugilatori, che il maestro disegnava e variava continuamente, specie negli anni 1794-95. In uno schizzo preparatorio (*Acc.* I, 63) pare ch'egli coltivi l'idea d'affrontar le due statue; se gli fosse riuscito di combinarne l'azione sopra una medesima base, l'importanza del duello, che non s'indovina, senza opportune didascalie, sarebbe stata maggiore: avremmo assistito ad uno spettacolo ricavato dall'antico con l'impetuoso realismo d'un moderno.

L'artista, più in là con gli anni, nutriva scrupoli quanto alla struttura de' combattenti, che meritano — insieme col *Perseo* — l'onore del « Gabinetto di Canova » in Vaticano, quantunque siano disgiunti, un po' materiali d'istinto e carichi di membra.

A questo periodo d'indagine archeologica e di movimenti eroicizzati nella natura umana (e non sempre

con selezione estetica), appartiene l'ottimo *Ritratto di Napoleone* (Firenze: Pitti). Ne' lineamenti si fissa la volontà; la fronte sporge, gli occhi s'incassano nell'orbita, e la bocca amara non sa disdire la preoccupazione d'un momento storico: nel genio del primo console albeggia la gloria dell'impero.

V

NEL REGNO DELLA MORTE

La rotta del Tevere allaga, nel 1805, lo studio del Canova, dov'è appena finito il *Palamede* per il conte Sommariva. A' 28 dell'aprile, mentre l'artefice si compiace di mostrare il suo vero e proprio *canone* al Camuccini, l'impiantito sprofonda, la statua cade e ferisce leggermente l'autore, spezzandosi le braccia e le gambe. « Poco è mancato la creatura schiacciasse il creatore. Ci vuol pazienza! Ne farò un'altra: forse riuscirà meglio ». Sono parole di serafica rassegnazione, che fanno fede d'un'impareggiabile mitezza. La statua, peraltro, fu racconciata bene, e si ammira nella villa Carlotta a Cadenabbia. Si vede di faccia; la mano sinistra s'appoggia al tronco d'albero, e la destra solleva per l'impugnatura il parazonio, che risale parallelo al braccio con atto di palestrita, più militaresco che non sia quello del *Doriforo* di Policleto o dell'*Ercole* antico di lord Lansdowne. Il tipo macrocefalo, dalla faccia ovale, con l'occhio cavo e socchiuso (che non significa abbandono, ma attività di spirito nel riposo), e i capelli,

che calzano al capo come una parrucca, richiamano *Teseo sul Minotauro*. Le linee ed i rapporti anatomici sono perfetti, e all'inalzamento dell'omero sinistro e della scapola corrisponde la mossa in avanti della gamba sottoposta.

Dopo l'intervallo umanistico, che tocca gli estremi della ricomposizione neoclassica e dell'ideale preromantico, affrettiamoci a studiare le trasognanti e ispirate immagini che lo scultore dedica alla morte; quantunque troppo ripetute, esse cercano di sottrarsi ad ogni premeditazione di stile ed affermano il risveglio dello spirito nella materia. Le figurazioni assumono riflessi moderni di vita e di costume, e però le realtà dell'esistenza si rispecchiano nell'universalità, non contrappongono il carattere pagano al cattolico, ma diffondono le note elegiache d'oltretomba.

Nell'ottobre del 1805 fu scoperto, nella chiesa degli Agostiniani di Vienna, il *Monumento a Maria Cristina,* figliuola di Maria Teresa, che deriva dal progetto ineseguito del *Mausoleo a Tiziano*. In queste opere prevale l'architettura fittizia, e ne scapitano gli aggruppamenti, inseriti come accessorî decorativi. Il Canova difende con la sua autorità l'inconsulto realismo dell'odierna arte cimiteriale, poichè — secondo la penetrativa critica di Adolfo Hildebrand — « la relazione fra l'architettura e la plastica, non può essere che di natura architettonica », ed il gruppo « non dipende da' rapporti de' personaggi motivati da

un' azione, ma dalla continuità dell' apparenza, che mantiene i suoi diritti d'unità di spazio ideale nella realtà dello spazio e dell'aria ». Accennando ad un passo felicissimo del « Problema della forma », non dissertiamo sopra certe intemperanze critiche.

Il mesto corteggio s'avvia alla piramide addossata alla parete come un colossale scenario; la prima fanciulla varca la soglia dell'ingresso, e una sua coetanea segue la celebrante, la quale, triste e muta, porta l'urna cineraria cui appoggia la fronte. La maestà della morte non ripudia le consuetudini classiche; l'atticismo incomparabile di qualche stele non si riduce alle convenzioni del rito cattolico, ma una qualità più umana che religiosa persiste nelle tre figure stupendamente espresse nell'attitudine e ne' panni. Anche il poverissimo cieco, che infila la mano sinistra nel braccio della giovane (ritorna sempre l'acconciatura del neogrecismo), vuol partecipare alla cerimonia. In questa *scena d'addio,* a cui interviene una bimba compresa di mestizia, risuona il precetto della carità che, rugiada benefica, sparge dovunque i suoi conforti. Al vecchio curvo si propaga per le membra il tremito della sventura che gli incarcera la vita psichica e che gli annulla l'attività materiale; nell'orbita si deprime, sotto le palpebre, il bulbo spento dal glaucoma, e sembra che un sospiro d'angoscia esca dal marmo sensibile, e che il viso, tendendosi, assista, con gli occhi dell'anima, alla consacrazione della più cara virtù

onde s'abbelliva la scomparsa duchessa. A destra, il *Genio,* appoggiato al leone, accosta due particolari che, isolati per necessità simmetrica, ci lasciano indifferenti, quanto al proprio simbolo, nel *Monumento a Clemente XIII.* Il ritratto della morta, che campeggia sopra l'iscrizione dell'architrave UXORI - OPTIMAE - ALBERTUS, è portato da una donna volante, creduta la *Felicità,* che incontra un genietto con la palma. Chi voglia informarsi della genesi di questa composizione, deve ricorrere agl'indispensabili disegni del Museo di Bassano. Dapprima la sacerdotessa del rito recava un cofano, in luogo dell'urna, e aveva a' lati due piccoli genî, come nel progetto del Museo Civico di Venezia e negli schizzi di terracotta di Possagno. Il primo adattamento si rinviene nel foglio dove il cieco — che sostituisce una delle due arti — è delineato in matita; le due fanciulle successivamente tengono la fiaccola accesa. L'aspetto naturalistico e le vesti laide dispiacciono a taluno; gli è certo che il vecchio, quella « massa informe e secca che rientra in se stessa » — per accogliere la definizione del Diderot — provoca una discordanza, ma, d'altronde, era utile inchiudere nel manipolo degli accompagnanti, che son tutti bellissime statue allegoriche, un vivo deforme e angoloso, con la sua angoscia mitigata dalla gratitudine. Anch'esso non è un elemento nuovo, perchè deriva dal bassorilievo con la *Carità* modellato nel 1795 (Possagno: Gipsoteca, n. 186). Qualcuno può ripetere os-

servazioni già fatte intorno alle tre figure muliebri, le quali voltano le spalle allo spettatore e sono più collegate dalle ghirlande di fiori che non da' rapporti della statura; non si nega, tuttavia, alla rievocazione funebre un sentimento delicato e vergine, che non intristisce nell'imitazione.

Nel 1806 — lo accerta la stampa di Pietro Fontana — fu ideato il *Monumento a Orazio Nelson,* inciso anche da Giovanni Paolo Lasinio, e più volte descritto da' biografi del Canova. Il modellino non eseguito si trova nella casa di Possagno, annessa alla Gipsoteca, e gli abbozzi pittorici per i bassorilievi si conservano nel gabinetto destinato allo scultore nel Museo di Bassano. Sopra il basamento quadrato sorge il muricciuolo circolare di conci, chiuso da una breve cornice ad antefisse e decorato da quattro lapidi ansate, sottoposte alle figure delle parti del mondo. Ciascuna di queste siede appoggiata allo zoccolo adorno di festoni, e corrisponde al punto di mezzo delle faccie del sarcofago, che si leva su navi rostrate, con la cornice a coppie di delfini e a tridenti, cinto da una piccola merlettatura di fiori stilizzati e di mascheroni fluviali, e coperto dal tetto a padiglione. Tre rilievi rappresentano *La nascita del Nelson, L'arrivo della salma in Inghilterra* e *La Gloria che incorona l'eroe*; nel quarto spazio si doveva incidere l'epitaffio. Quattro candelabri accesi sorgono agli angoli del basamento, e le loro fiamme mosse dall'aria conferi-

scono un carattere religioso alla celebrazione romana dell'ammiraglio, alla quale si mostrò inferiore il Flaxman nella tomba di S. Paolo in Londra.

Le funebri immagini ed i funebri lamenti hanno dal Canova un'interpretazione sentimentale monotona, ma non priva di decoro estetico. Le donne piangenti delle sue lapidi sono spesso neogreche e si somigliano ne' tratti e nelle positure. Quella che appoggia il capo al piedistallo reggente il busto del senatore Giovanni Falier (Pradazzi d'Asolo: Villa Falier) è più raccolta in sè e più commossa nella lapide di Giovanni Volpato (Roma: SS. Apostoli) e, molto curva, affonda il viso nelle insenature del manto nel ricordo del conte di Souza Holstein (Roma: S. Antonio de' Portoghesi). Nel marmo del principe Guglielmo d'Orange-Nassau (un tempo negli Eremitani a Padova ed oggi a Delft) manca il ritratto del morto, la donna piange sotto un trofeo d'armi, e compare la cicogna, probabile simbolo della pietà filiale (chi non rammenta la legge delle cicogne, onde Solone puniva il figliuolo ingrato che abbandonasse la casa dei suoi?), e non richiamo nostalgico a' cieli nordici.

Il vaso cinerario della contessa Diede de Fürstenstein (Padova: Eremitani) ha una particolare eleganza classica e reca il medaglione con l'effigie, fra due genietti che, stringendosi la mano sopra la cornice curva, sono inconsolabili nel viso e ne' gesti. Il motivo viene ripetuto dall'artista per il cenotafio alla

madre, modellato nel 1812 (Possagno: Gipsoteca, n. 187) e scolpito, cinque anni dopo, per la famiglia Traversa di Milano. Nel *Monumento al conte G. B. Mellerio* la donna simbolica abbraccia l'urna sostenuta da una colonnina, mentre su la lastra tombale di Elisabetta Mellerio la dolente abbraccia il busto, e un piccolo genio spegne la face. Non sono pochi i particolari in cui il finissimo scalpello s'incontra con i maestri antichi, specie ne' drappeggi rettilinei, che scendono lungo il corpo come fasce pieghettate. Nel marmo del conte Fausto Tadini i due elementi della composizione si disgiungono, e la donna seduta piange dinanzi all'urna che sostituisce sul piedistallo il busto del defunto; una variante di tale soggetto fu scolpita per la famiglia Manzoni di Forlì. Rendendo conto di queste sculture secondarie, non và omessa la lapide al conte vicentino Ottavio Trento, nella quale la figura, non più afflitta, scrive il nome sul fusto della colonna cui s'appoggia il cornucopia. La *Fama* inginocchiata incide dapprima il titolo sopra la colonna che regge il busto nel *Monumento ad Angelo Emo* (1795); per buona sorte, il maestro capisce che il genio sgambettante nell'aria, con le ali che tagliano la cornice ed il frontespizio della lapide, è un ripiego barocco da abbandonare, perchè le antitesi, massime nelle sculture, fanno segno di gusto corrotto.

Rimase sempre nello studio dello scultore il *Bassorilievo della contessa d'Haro di Santa Cruz*, che

ora si custodisce, insieme col modello, nella Gipsoteca di Possagno. Le figure vi sono più dipinte che scolpite; vicino al letto, su cui giace rigido il corpo della giovane sposa, la madre — vera Niobe neoclassica — s'abbandona su la spalliera della sedia fra due figlioletti piangenti, mentre un terzo, grandicello, sta a capo del letto; dall'altra parte, il genitore, affranto, si regge la testa col palmo della mano. La lucerna antica come la mobilia non è qui il pretesto archeologico che spesseggia ne' quadri del David, ma si riferisce all'improvvisa fine della giovane onde la madre s'era accorta la mattina, avendo quasi l'annunzio dalla lampada che continuava ad ardere. Il possagnese utilizza i suoi studî dal vero, ma veste all'antica le persone, e descrive un episodio commovente, dalle linee equilibrate, su cui ondeggia una falda di nebbia romantica. Nel bassorilievo per la tomba del marchese Salsa Berio di Napoli c'è molto del declamatario nello sceneggiare il trito tema. Più poetico e meno languido, il Thorvaldsen nel *Bassorilievo della baronessa Schubart* introduce un genio con la face riversa, e fa che il marito della defunta si disperi brancolando con le mani alte nel vuoto.

Il *Monumento all'Alfieri* dà parecchie noie al Canova; glielo ordina la contessa d'Albany insieme col suo ultimo amico, il pittore Fabre, che ha un organo mellifero per esporre le critiche altrui.

La base rotonda è ornata di festoni appesi sotto la

cornice, e reca, sulla parte anteriore, la lapide ansata con l'iscrizione. Sul secondo e più stretto plinto si vede la lira fra due corone trionfali. Questa specie di palco porta il severo sarcofago con le antefisse a maschere; intorno al ritratto e sul coperchio s'intrecciano gli allori. L'Italia ufficiale, maestosa e con le chiome turrite, piange il suo poeta e, pur nella mutata attitudine, non si diparte dal tipo scolpito a rilievo sulla lapide ad Antonio Zustinian, ora nel Museo Civico di Padova.

Una donna, in piedi e largamente drappeggiata, che piange curvando il capo sopra il sarcofago con antefisse, appartiene al modellino del *Monumento a Francesco Pesaro,* e va considerata come un'opportuna variante della *Temperanza* nel *Monumento a Clemente XIV* e della figurina allegorica nello schizzo plastico per il sepolcro ad un ignoto nel Museo di Bassano.

Molti particolari delle sculture precedenti convergono nel tardo *Monumento agli Stuart,* scoperto nel S. Pietro di Roma nel maggio 1819. Due carnosi angeli, atteggiati a profonda mestizia, capovolgono le faci sulla soglia d'una porta chiusa, inscritta nel corpo d'una piramide, sul cui frontespizio campeggia lo stemma familiare. Si disse che i due nudi peccavano contro l'onestà, ma noi — senza parteggiare per le iperboli contemplative dello Stendhal — ammiriamo una volta ancora la virtuosità del tecnico, quantunque

non ci destino entusiasmo i morbidi *androgini*, che non hanno mai slanci di vigore nè risolutezza di contorni, e che sommettono la varietà del vero alla monotonia dell'esaurimento ideale. Fra l'epitaffio ed il fregio a festoni e ghirlande, s'affacciano, a mezzo rilievo, i busti de' tre defunti, resi con abilità e disposti secondo le abitudini barocche.

VI

NAPOLEONE E CANOVA

Il Canova registrò, in un diario di molta importanza, i suoi colloquî con l'imperatore, e stimiamo utile di darne esatta informazione. L'artista, partito per la Francia insieme col fratellastro, arriva a Fontainebleau agli 11 dell'ottobre 1810 e, due giorni appresso, è ricevuto dal sovrano, il quale gli fa l'invito di rimanere nella *capitale*, cui non manca che l'*Ercole Farnese*. Il maestro declina subito l'onore dell'offerta, accampando ragioni di lavoro e di famiglia.

« Allora si venne a parlare degli scavi di Roma; indi sul costume di vestire le statue. Al che io protestai che nemmeno Domeneddio avria potuto fare mai una cosa bella se avesse voluto ritrarre S. M. così vestita, coi calzoni e stivali alla francese. Il linguaggio dello scultore, io ripigliai, deve essere il sublime e il nudo, e quella maniera di panneggiamento conveniente e propria a quest'arte. Noi, come i poeti, abbiamo la nostra lingua. Se il poeta nella tragedia togliesse le frasi e i modi soliti usarsi nelle pubbliche vie dal basso popolo, tutti ne lo sgriderebbero con

ragione. Noi similmente se rappresentar volessimo le figure nel moderno costume, meriteremmo lo stesso rimprovero. E qui gli recai un esempio, fra gli altri il *Laocoonte*, ch'era un sacerdote in atto di sacrificare, e che nondimeno fu figurato quasi tutto nudo. L'imperatore parve convinto a queste ragioni, e chiesemi dove si fosse trovato il *Laocoonte*: gli dissi il luogo e il tempo in cui fu scoperto ».

Un allievo del Winckelmann, chiamato a patrocinare la bellezza eroica del *nudo*, o un seguace del Quatremère de Quincy, interrogato sul valore ideale della statua-ritratto, non avrebbe risposto diversamente, e si sarebbe fermato in tempo citando la celebre statua d'Alessandro, che « a certainement servi de modèle pour les effigies de ces princes grecs qui se piquaient d'imiter dans sa tenue et dans ses allures le conquérant de l'Asie ».

« L'imperatore parve convinto », scrive il Canova, e quel *parve* è di una prudenza non eccessiva. Infatti, il Benoit, che dedica qualche acuta pagina all'estetica di Napoleone, osserva che questi sembra favorire la tesi antiidealista con un'aperta concorrenza all'arte classica; egli ammira la verità d'imitazione, vuole la verità storica, rifiuta ogni sorta d'allegoria e di regole convenzionali nell'espressione e nel movimento, e preferisce gli « anecdotiers » al David; non a torto, quindi, il Quatremère de Quincy rimprovera i rivoluzionarî dell'arte e l'imperatore della rivoluzione.

Il Bonaparte chiede notizia degli scavi eseguiti dal pontefice, il cui desiderio è contrastato dalle misere rendite. Informatosi poi degli scavi di Don Marcantonio Borghese, dal quale aveva comperato le statue per quattordici milioni, si sente biasimar il commercio di quel principe, disonoratosi per sodisfare la propria cupidigia di denaro. Quando allude al probabile acquisto dell'*Ercole Farnese*, il buon italiano soggiunge: « — Oh Dio! anche questo si vuol vendere! Stiamo bene davvero! Di grazia, lasciate, o Sire, queste cose in Italia, ove formano serie e catena e collezione con infinite altre che non si possono portar via nè da Napoli, nè da Roma ». Queste città danno occasione a parlar di contingenti militari e di papi inetti al dominio, mentre l'artista riconosce, non senza cortigianeria, che per trionfare occorre almeno un briciolo della mente del suo interlocutore, il quale sostiene il diritto della spada, permettendo al Canova una divagazione storica, nella quale si scopre l'ammuffita cultura dell'abate Sartori. Dopo aver accennato al Palladio e a' capilavori dell'architettura sacra in Italia, il discorso cade sulla statua equestre onde lo scultore preparava il modello: « Mi chiese come fosse vestita. Io dissi: — All'eroica. — Perchè piuttosto non nudo anche a cavallo?, soggiunse. Gli osservai non convenirsi che fosse rappresentato nudo comandando all'armata; tal esser stato il costume degli antichi e dei moderni ancora. Mentre i re, suoi antecessori, erano

figurati a cavallo in questa maniera, come avea potuto convincersi dalla statua di Giuseppe II a Vienna. Gli descrissi la mia idea di rappresentarlo nell'atto di precedere la sua armata e di comandare ad essa di seguitarlo. E venuto naturalmente il discorso sopra dei tanti miei lavori destinati per lui e per la sua famiglia, tornai a dirgli che io non amava se non se il lavoro e la quiete, e una vita modesta, sicura e lontana da ogni tumulto, per occuparmi solo dell'arte mia; che fatto avrei volentieri il ritratto dell'Imperatrice, per poi subito eseguirlo nella statua intiera; ma che per questo mi era necessario essere in Roma assolutamente. — Dunque non volete star qui?, disse l'imperatore. Mi domandò come io lavorava e se io terminava la mie statue; ed essendo venuto a nominar quella in lavoro del generale Desaix, disse ch'era *une cochonnerie*, e che aveva una cintura ridicola per coprire le parti. Qui si venne a parlare della fusione della mia statua, che rappresentava S. M., eseguitasi in Roma con buon successo, e fattasi da me intagliare bastantemente bene da un incisore romano, che bramava l'onore di dedicarla alla Maestà dell'Imperatrice. — E' dunque l'incisore che vuol dedicarla?, domandava l'Imperatore. — Desso appunto, io ripetei; conviene animare questo buon giovine. E presi motivo da ciò per accennare che io faceva ogni sforzo nel mio particolare per soccorrere e incoraggiare alcuni poveri artisti, che in Roma erano in numero

grande e languivano nella miseria. — Ma di pittori voi state male in Italia, disse Napoleone, mentre in Francia noi ne abbiamo di migliori dei vostri. Risposi essere già parecchi anni dacchè io non avea vedute opere di pittori francesi e che non poteva fare confronti, ma che, per altro, anche noi avevamo degli uomini valenti: a Roma, Camuccini e Landi; a Firenze, Benvenuti; a Milano, Appiani e Bossi. Disse che i francesi mancavano un poco nel colorito, ma che nel disegno erano superiori di molto ai nostri. Non lasciai di riflettere che anche i nostri disegnavano bene; che Bossi avea fatto dei cartoni divini e la copia della *Cena* di Leonardo da Vinci; e che Appiani avea dipinto a fresco le sale del palazzo di S. M. a Milano, in modo che non avrei saputo ritrovar un altro che avesse potuto fare altrettanto. — Dite bene, a fresco, ei rispose, ma non ad olio. — Tornai a parlargli dei nostri, dicendo che non erano incoraggiati, che in Francia erano magnificamente ricompensati, che vi erano là più dame pittrici che pittori in Italia. Che se si volessero memorare tutti li pittori di Francia, sorpasserebbero tutti gli altri pittori d'Europa ».

Il candido possagnese non prevedeva, tessendo l'elogio della pittura italiana contemporanea, che, al suo ritorno da Parigi, il Camuccini avrebbe sfogato l'invidia magnificando il « bello stile severo » dello Chaudet e, più tardi, l'arte insuperabile del danese Thorvaldsen.

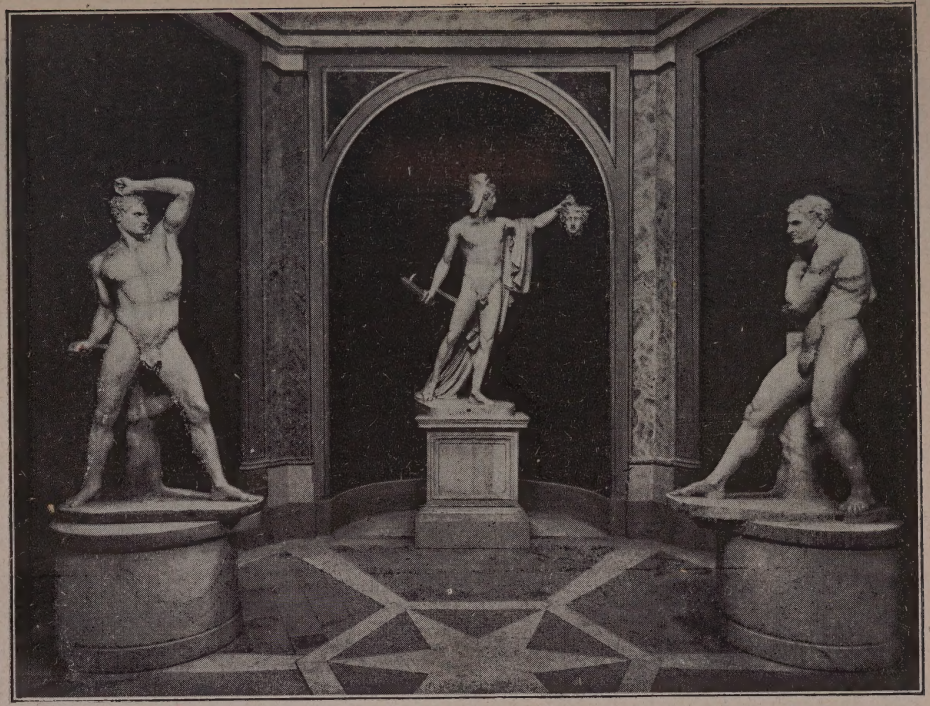
Il colloquio col Bonaparte continua e tocca di argomenti diversi: da' monumenti romani a' bisogni dell'Accademia di S. Luca, da' sepolcri di S. Croce a' necessarî restauri di alcuni edificî insigni, dove si dovrebbe vietare agli ebrei di trafficar sui tesori dell'arte sacra. La volubilità di chi avvia il ragionamento non entra a fondo nelle questioni, e salta di palo in frasca. « Ho veduto il vostro monumento a Vienna; ma la chiesa è cattiva. — Quando l'imperatore Francesco fu a vedere quel monumento e ch'io gli raccontai come il duca Alberto non ebbe a chiedergli un sito apposta per esso, mi rispose che se il duca Alberto glielo avesse chiesto in qualunque parte, egli ben volentieri glielo avrebbe conceduto. — Forse il duca Alberto avrà avuto piacere di situarlo in una chiesa. Se avesse fatto edificare un tempietto sarebbesi poi potuto ridurre a chiesa ».

Seguono le lodi de' romani « padroni del mondo » e di Firenze e di Venezia, piccoli territorî capaci di grandi imprese; abbondano i richiami storici anche remoti, e dopo aver affermato che la religione è il miglior sussidio delle arti, lo scultore dimostra la palese superiorità del cattolicesimo nel costruire opere stupende: « la nostra (*religione*) Cattolica Romana era più delle altre favorevole alle arti, laddove i Protestanti, dopo che si erano accontentati d'una cappella e d'una croce sola, non avevano avuto mai più un uomo valente nelle arti. — E' vero, disse l'Imperatore guar-

dando Maria Luigia; la religione ha nutrite le arti e i Protestanti non hanno niente di bello ».

Non riguardano il nostro assunto alcune intimità napoleoniche del colloquio avvenuto a' 29 dell'ottobre, nel quale il Canova cerca l'occasione di raccomandare « la conservazione dei monumenti di Roma e di Firenze », e, dichiarando di lavorare per la gloria di *Alessandro* (metafora neoclassica!) e di non chieder nulla per sè, rivendica, con aperto e leale sentimento, il privilegio della franchezza. « Gli feci il quadro di Roma, come di un paese il più infelice e miserabile che vi fosse, e privo di ogni mezzo di risorgere, dopo aver perduto il Papa, quaranta Cardinali, tutti i ministri, più di duecento prelati e canonici, e tanto danaro che veniva da tante parti ». Napoleone ascolta la descrizione delle angustie in che vive la Città Eterna, e propone, sorridendo, di farla capitale d'Italia, aggiungendovi Napoli. Allora il Canova domanda a Napoleone perchè egli non si riconcili col papa, e ne ha una risposta acre, la quale si riassume in una sfuriata contro il poter temporale e, segnatamente, contro Pio VII, che l'artista, abilissimo diplomatico, tira a discolpare. A' 4 del novembre, l'imperatrice significa all'autore — che promette di modellarle l'intiera statua, subito dopo esser ritornato a Roma — il suo gradimento per il modello molto somigliante del busto; gli parla, in seguito, del ritratto dell'imperatore Francesco, della statua di Leo-

poldina Esterhazy Lichtenstein, « bellezza regolare », e del *Monumento a Maria Cristina*. Napoleone tratta benevolmente lo scultore nel dialogo del giorno successivo, e vien fuori con uscite da megalomane, mentre l'artista impicciolisce in una citazioncella erudita che sa di ripieno. A lui preme di Roma, e non finisce di lamentarne lo stato pietoso, esortando il Bonaparte a proteggerla insieme con l'Accademia di S. Luca. E, se la memoria gli è fedele, usa parole forti: « Faccia conto V. M. di avere una cantante od un cantore di meno, ma doni questo soccorso all'Accademia romana (e questo dissi, sapendo che dava trentaseimila franchi a Crescentini, ed altrettanti, circa, alla Grassini). — Ed io lo voglio e così farò. E parlando dei Fiorentini, tornai a raccomandare alla sua protezione quei capi d'opera dell'arte. Disse, allora, che la sua famiglia era fiorentina, e che nel 1400 ne fu discacciata ». Dal colloquio sembra che Napoleone si tenga d'essere italiano, ed il Canova se ne vale, e volge fissamente il pensiero alla città più colpita: « Venga V. M. a Roma, e facciasi dire schietta e libera la verità; vegga coi proprî suoi occhi; si ricordi che il vero stenta a giungere al trono, benchè V. M. abbia una testa da non essere facilmente ingannata. Parlo così perchè mi sta a cuore il suo onore, e perchè io non voglio nè chiedo nulla per me, che sto bene, tanto che me ne avanza ». Un romano antico non avrebbe dimostrato più carità



A. Canova: PERSEO e PUGILATORI — Roma - Vaticano

A. Canova: PAOLINA BORGHESE — Roma - Galleria Borghese

di patria! Il nostro artista non è, tuttavia, un figliuolo immemore, e aggiunge: « Tanto gli raccomandai Venezia e lo Stato che mi cadevano le lagrime per commozione ». Presenta all'imperatore un memoriale, e ricorda la sapienza politica de' veneziani con le lodi dello stesso Machiavelli. Sempre modesto ed equanime, non espone il proprio parere su cose nelle quali non sia giudice competente. « Mi domandò del Salone, delle opere di architettura di Parigi che si stanno erigendo. Risposi non esser quella l'arte mia e parermi opere assai belle, e sapere come egli era in buone mani; doversi riposare sulla fiducia e talento che meritavano i suoi bravi ed eccellenti artisti ». Del busto di Maria Luigia Napoleone è sodisfatto, e l'artista garbatamente si congeda da lui. Così termina il diario, affrettandoci all'esame della statua condotta per l'imperatore.

Nel 1807 quanti visitavano lo studio di Roma si soffermavano dinanzi al modello di creta «poco maggiore del vero d'una statua equestre rappresentante Napoleone ». Tre anni dopo, il cavallo fu trasportato in grandezza colossale e fuso in Napoli per portare la statua di Carlo III. Se ne conserva l'enorme gesso patinato nel salone del Museo di Bassano, donde si dovrebbe togliere anche il secondo ingombro del gigantesco modello d'un cavallo destinato a reggere la statua di Ferdinando IV, re di Napoli. Questo genere di macchinoso industrialismo palesa l' insufficienza

dello scultore, che, tuttavia, ha studiato le proporzioni ed il movimento del cavallo in parecchi schizzi bassanesi, fra i quali facciamo espressa menzione della prima idea d'un monumento equestre.

Nel 1811 fu spedito a Parigi il colosso di *Napoleone,* ora di proprietà del duca di Wellington in Londra; il gesso esiste in Possagno e la copia di bronzo nel cortile del Palazzo di Brera a Milano. La corporatura atletica e poco corretta falsa i rapporti fra il tronco e le gambe, e si *galvanizza* nella lentezza; Cesare insegue con un'obliqua ottica, che sopprime l'augusta celebrazione del personaggio, la piccola Vittoria volante sul globo: è il meschino trovato della farfalla arcadica ne' gruppi di Parigi e di Londra! Agli archeologi piacque la finzione eroica; qualcuno, però, avrebbe desiderato il corpo un po' coperto dalla corazza, dal *sagum* o dalla clamide militare; e ricorrere a questo espediente non sarebbe stato vano nell'eternare i tratti di colui che parve il « continuatore di tutte le ambizioni romane ».

VII

FRA RITRATTI E STATUE IDEALI

Il ciclo delle opere napoleoniche comprende *Venere vincitrice*, eseguita nel laboriosissimo 1805 e conservata nella Galleria Borghese in Roma. Paolina Bonaparte, vedova del generale Leclerc e poi moglie di Camillo Borghese, ebbe l'albagía della nobiltà imperiale di data recente, e, ricordando, forse, i ritratti del Nattier che decretavano l'Olimpo alle beltà della Francia, desiderò — meno scrupolosa della Récamier dinanzi al David — di mostrarsi svestita in un marmo alla cui magnificenza « la più bella donna d'Europa » avrebbe collaborato esclamando: *Ogni velo può cadere dinanzi a Canova.* Il mondo ufficiale s'affrettò a dire che la *Paulette*, carissima al fratello, aveva seduto per la semplice rassomiglianza della faccia, ma il mondo più numeroso tenne fede all'esclamazione, non ammettendo che tale creatura, fatua e perfetta, si fosse rassegnata a' prestiti d'una modella. Chi giri intorno alla statua, si persuade del magistero tecnico ond'è condotta; morbido velluto sono le carni, e la persona allungata non s'affonda nella soffice sedia a

letto. Queste armonie della forma imponderabile si immobilizzano ne' freschi lineamenti, ma il tepore della vita non circola — mercè la franca agilità del tocco — nelle vene della dea, la quale riposa dopo una gara di bellezza. Il movimento del corpo è « naturale e vario », l'insieme ha una graziosa « flessibilità di forme e di contorni » che le avvolgenti pieghe del panno vela e scopre in lucentezze d'avorio. Il classicismo tendenziale dello scultore devia con una forbitezza insignificante, che cerca le lambiccature arcadiche; la mano destra, ad esempio, s'appoggia alla nuca, curvando le prime falangi delle dita intermedie e stendendo il mignolo in modo così frivolo, che « può essere — al dire d'un artista citato dal Plon — graziosissima, ma essa è piena pur di maniera e d'affettazione e non è di certo nè naturale nè antica ». La difficoltà di far *parlare* le mani si nota in alcune delle più garbate figure femminili e in moltissimi schizzi del Canova; ritornando alla *Borghese,* vuol essere osservato che anche la sinistra ha la sua civetteria settecentistica nel mignolo adunco, come per mostrare l'unghia a mandorla. *Venere vincitrice* non richiama l'*Arianna* del Vaticano, mentre il ritratto di *Letizia Bonaparte* ha palesi analogie (nell'attitudine, nella posizione delle mani e nella sedia con spalliera curva) con la *Giovane seduta* del Museo Torlonia e con l'*Agrippina* del Campidoglio, le quali ricordano l'*Agrippina* del Museo di Napoli.

Al Quatremère de Quincy che, avendo veduto uno schizzo approssimativo della statua, esponeva all'amico il pericolo d'imitar un esemplare conosciutissimo, questi rispondeva d'essere « più che convinto della facilità, per non dire della necessità d'incontrarsi operando, anche senza volerlo, in qualche azione antica, tutte le volte che *dovevasi* rappresentare un soggetto simile a questa statua di Madama ». In appresso, importunato da' dubbî degl'incompetenti, affermava al medesimo archeologo di non aver tolta neppure una piega da alcun lavoro antico e di non essere incorso in alcun plagio nell'acconciatura, nel movimento delle gambe, nel partito generale delle panneggiature, nelle proporzioni e ne' particolari.

Ma abbia pace l'autore, se noi, non ultimi giudici della sua opera, stimiamo che la *Napoleonis mater* — posseduta dal Duca di Devonshire in Chatsworth — derivi dagli esempî romani, quantunque non ne sia una gretta falsificazione. La fisonomia aperta e bonaria è colta con straordinaria efficacia; la donna che, a Marsiglia, ha combattuto con le strettezze domestiche, non perde nell'ora del trionfo e del fasto l'aria di parsimonia, cui si confà il semplice aggiustamento antico; e, precipitato l'impero, essa, la madre di otto figli travolti dalla rovina dell'unico grande, ritrova la forza d'animo onde si correggono le illusioni.

I ritratti canoviani sono, nella massima parte, vivi e somiglianti; in questo genere, nel quale non oc-

corre facilità d'invenzione, ma prontezza assimilativa e finezza d'esecuzione, il possagnese, gran signore de' mezzi tecnici e, non di rado, sottile e penetrativo, supera se stesso. Il busto di *Pio VII*, appartenente al Campidoglio, ha un'espressione umile, e nel vecchio viso si leggono le debolezze della volontà che rispecchiano le debolezze della politica.

Fissato il tipo esteriormente archeologico della donna seduta con *Madama madre*, sono inevitabili le varianti, poichè al maestro scarseggia (e avemmo occasione di notarlo altre volte) il repertorio delle idee. Per la statua di *Leopoldina Lichtenstein Esterhazy* (Eisenstadt in Ungheria) lo scultore ripetè i disegni in penna e gli abbozzi in creta, e studiò, com'era sua consuetudine, il busto dall'originale. Alla bellissima principessa il maestro attribuisce le doti dell'ispirazione e, idealizzandola, la fa sorella alle muse onde ci sarà larga la sua arte in questo periodo di tempo. In atteggiamento di pittrice, la *Lichtenstein Esterhazy* guarda il paesaggio, volge di profilo la testa e tiene con le mani la tavoletta e la matita. Qui la leziosaggine del secolo decimottavo si fa eco di qualche formula classica, ma l'amalgama più curioso che sodisfacente ebbe poco incontro, e la gran dama parve un gentile barocchismo attenuato, negli accessorî, dalla moda.

Polimnia, con le sembianze di Elisa Baciocchi, non è un doppione della figura precedente, sebbene

abbia i caratteri particolari del tipo seduto. La sedia è a bracciuoli, e la mano destra si leva con le dita aggranchite verso la faccia, che si volge tranquilla a destra, mentre l'altra mano affonda nelle pieghe classiche della veste. Il modello del busto fu accuratamente preparato nel 1812, e per il corpo statuario servirono, come sempre, le regole e le convenzioni accademiche: gli stampi del bello ideale.

Nella Pinacoteca di Parma si custodisce la statua di *Maria Luigia,* con gli attributi della Concordia, e per l'erma, scolpita in appresso, P. Giordani dettò l'iscrizione molto criticata: *Alla maestà di Maria Luigia Austriaca — gli officiali delle sue milizie — fecero fare dal Canova — MDCCCXXII.* L'imperatrice retroceduta (che la satira del Giusti morse intimamente) siede dignitosa in trono; ha il diadema, lo scettro, la patera, e, tanto nella semplicità regale de' modi, quanto nel magnifico abbigliamento, rivaleggia con gli esemplari della plastica greco-romana.

La *Venere,* denominata italica dall'entusiasmo de' contemporanei, si trova nella Galleria degli Uffizî, e fu ripetuta due volte per il re di Baviera e per il principe di Canino; il modello, eseguito nel 1818 per F. Hope, ha lodevoli emendamenti. Il braccio sinistro si piega sul petto scoperto, e la mano destra, distesa a mezzo il corpo, sostiene un lino; la mossa è simile a quella della *Venere d'Ostia* nel British Museum, e differisce dall'altra della *Venere de' Medici,*

intieramente nuda, le cui braccia si muovono in senso opposto come il piede sospeso, mentre le teste, della medicea e della canoviana, si volgono tutt'e due a destra. Il possagnese non s'accorge di quel mirabile ritmo di contrasti che rende più pure e snelle le forme della statua antica, e non rende la « bilateralità » del movimento. Nel suo originale di Firenze le mani si incrociano al seno e la sinistra aperta copre col panno una mammella, mentre la destra, avvolta, s'insinua nell'angolo dell'altro braccio. La dea esce dal bagno infreddolita, e s'asciuga le parti anteriori, prima di cospargerle de 'profumi chiusi nel forziere che le sta a' piedi.

Un purista dell'archeologia avvertì la disparatezza « fra il carattere della nobiltà ideale nella persona e quello d'una realtà volgare nella sua azione ». Su la presunta volgarità non ci sembra il caso d'insistere, ancorchè la dea compia un atto comune ai mortali; rincresce, invece, l'impedimento della panneggiatura, che fa *Venere* timorosa della sua bellezza; in ogni modo, il disegno largo e le forme morbide distinguono la tendenza dell'artista ad uno sviluppo carnoso e delicato, nel quale il lavoro tecnico vince la consistenza del marmo e minaccia di affloscire, come in chi manipola l'argilla o la cera. La testa della *Venere de' Medici* è una maraviglia di serena dolcezza, e l'altra, la moderna, dall'acconciatura tutta nastri, cincinni, riccioloni e ondeggiature di

calamistro, inasprirebbe la critica, se la greca leggiadria del profilo, la tenerezza delle guance, lo sfumato pittorico delle ombre e le luci radenti, così ben compartite e vivide, non ci riconciliassero con i pregi incontrastabili di questo stile d'eccezione, che altera la semplicità classica col raffinamento della grazia.

Ne' brevi riposi, permessi dalle continue commissioni di statue, vengono scolpiti più busti; ricordiamo *Elena* (Venezia, Palazzo Albrizzi), dall'aspetto sorridente e semidivino, i due *Daru* (Montpellier, Museo Fabre), dal vigore espressivo, fra realistico e classico, e l'autoritratto, assorto in alti pensieri, che adorna la tomba di Possagno.

Le ballerine francesi, rivali o allieve della Guimard, furono celebrate dall'arte, e nella *Tersicore,* esposta a Parigi nel 1812, si vollero vedere i tratti di Cristina Boyer, moglie a Luciano Bonaparte, o di una danzatrice famosa in Italia. La musa pudica ascolta un coro e indossa un velo squisitamente piegato. Essa e altre tre statue consimili — nelle quali il Canova tenta il dinamismo e le grazie voluttuose della danza — appartengono ad un genere decorativo e pseudoantico, per il quale sarebbe ozioso cercar reminiscenze nelle Menadi o nelle Nereidi de' rilievi classici, nel *mobile* e frammentato marmo della *Danzatrice* del Museo di Berlino o nelle pitture della villa di Cicerone a Pompei. I lineamenti greci rasentano la freddezza impersonale nella *Danzatrice* dell'Ermi-

tage in Pietroburgo. Questa giovane sembra nella comprensione del motivo musicale: ascolta e prova il passo; il moto ed il vento fanno aderire i veli onde traspariscono le agili membra. In un secondo modello, conservato a Possagno, la svenevole fanciulla, che ha già ottenuto una corona, sosta dopo aver roteato il corpo leggierissimo su' piedi di piuma, e ripete con la destra un gesto lezioso che garba allo scultore; nelle gambe velate e vibranti pare che la battuta veloce del tempo scorra come un brivido.

L'arte lusinghiera del teatro si espande, con la virtuosità dell'equilibrio, nella *Danzatrice con i crotali;* mai come in questa figura, elastica e non priva d'affettazione, il maestro traduce l'apparenza del movimento, di cui aveva principiato a dar saggio, nel 1792, col bassorilievo non scolpito della *Danza dei figli di Alcinoo* e, poco appresso, con qualche biaccoso esperimento pittorico del Museo di Bassano.

Il *Paride,* terminato nel 1813 per Giuseppina Beauharnais, esiste nell'Ermitage di Pietroburgo. Un erudito, autorevole a' suoi giorni, confessa di averlo ammirato per tre ore, e ne riassume i meriti: « giustezza di disegno, armonia di contorni, soavità e fermezza di forme, bellezza di tutti gli aspetti, espressione della testa e di tutta la massa, aggiustamento di panni sul tronco *scolpiti al par dell'antico,* esecuzione perfetta e sostenuta in tutte le parti, correzione dell'insieme e dei particolari, un certo fare che fa

vivere la figura e che incanta senza che sia sul marmo traccia alcuna di lavoro ». Il critico iperboleggia alla secentistica, e vede in ogni scultura dell'amico la concorrenza a' classici; l'effigie, tuttavia, sembra un getto, ma il raffinamento tecnico non ha gran valore, se si bada alla vacuità accademica della faccia, al gesto più volte ripetuto e all'azione esercitata da una copia greca superstite.

L'artista è instancabile e sincero; pianta e inquadra euritmicamente le sue composizioni, dove le larghe superficie anatomiche sono ben determinate, senza che in lui il plasmatore proceda a tocchi nervosi e s'arresti ad un'ardita sintesi di linee e di volumi. Le luci scivolano sui contorni e le ombre rasano la pelle; la docilità amorevole del *mestiere* per il *mestiere* comprime spesso la fantasia, e quantunque non si debba parlare di « mortifera uniformità », bisogna convenire che il Canova non coglie la pura bellezza fisica de' greci e non ne interpreta lo spirito nè col trattamento morbido, nè con l'assorta immobilità degli occhi che non guardano, nè con la frigida azione de' corpi che, attraverso la vigoria del modellato e del rilievo organico, non rendono l'intensità della vita.

Il tipo classico, che viene trasmesso a' modelli e a' marmi, non ha una spiccata individuazione, e l'artificiosa scelta degli aspetti naturali e del movimento d'insieme coincide con la bellezza materiale, col facile

della grazia che polverizza il sentimento in sentimentalità fantastica: voce che non scende dall'Olimpo e che non ha la pulsante freschezza del cuore umano.

I busti di *Gioacchino e Carolina Murat* (1812) sono molto espressivi; il fisionomista vede ancora nel re di Napoli il comandante del « battaglione sacro » nella ritirata di Russia, e nel maschio aspetto del rivoluzionario, dalla capigliatura riccia e dal portamento elegante, fa sorridere la gloria effimera, mentre nella donna, conscia de' pericoli dinastici, capisce la serena fierezza pronta ad ogni evento.

Come il possagnese cominci a studiare il motivo delle *Grazie* si scopre agevolmente nelle cartelle de' disegni in Bassano; la prima idea gli viene da un gruppo di tre fanciulle — forse tre sorelle — riunite affettuosamente, ch'egli disegna e dipinge con straordinaria gaiezza; a questa inedita connessione d'immagini non si riferisce il tardo ricordo d'una lettera, ove si accenna a tre avvenenti figliuole d'uno straniero, conosciute e ammirate dallo scultore.

Il modello della famosissima opera è del 1814, e si trova in Possagno, insieme col gesso che diversifica solo nel rocchio sostituito all'ara; l'originale appartiene all'Ermitage e la replica al duca di Bedfort in Woburne Abbey.

Il giudizio che Francesco De Sanctis diede del frammentato carme foscoliano vuol essere addolcito

per il gruppo, di fattura finitissima, quasi affranto dalle tenerezze d'un ferro che pennelleggia. Il poeta apostrofa l'*artefice di Numi*:

E tu che ardisci in terra
Vestir d'eterna giovinezza il marmo,
Or l'armonia della bellezza, il vivo
Spirar de' vezzi nelle tre ministre,
Che all'arpa io guido agl'inni e alle carole,
Vedrai qui al certo; e tu potrai lasciarle
Immortali fra noi, pria che all'Eliso
Su l'ali occulte fuggano degli anni.

Le *Grazie*, splendide nell'aureola del canto, si ricambiano segni amorevoli; un garbo inesprimibile alimenta le tre anime dimesse ne' profili che cercano un raggio di luce meno gelida di quella che bacia il marmo. L'inclinazione delle teste, le attitudini delle persone e il muovere delle braccia intrecciate sono all'unisono; le sole estremità, un po' stecchite o grosse, molestano l'ispirazione melodica di questo « terzetto » figurativo, che gustiamo meglio mettendoci di fianco, volenterosi osservatori dell'arguto profilo di *Aglaia*, rivolta a *Talia*, la quale ha gli occhi smarriti e le parole morte su le labbra; e osservatori a tergo, di nuovi, impreveduti contorni e del nodo che allaccia le tre giovani, di cui — nell'olimpica di Pindaro — chiedono il benefico intervento insino gli dei, se ordinano danze o conviti. Il Thorvaldsen, l'o-

culato neoclassico, fu quasi adiposo nel riprodurre la sodezza de' tre nudi, per i quali il Canova sembra un neogreco sperduto nell'Arcadia.

Ritrattista insuperabile, egli si riattacca alla potente sicurezza fisionomica del Vittoria e del Bernini. Nel busto di *Cimarosa* (Campidoglio, Protomoteca), denudato alla classica, come parecchi altri, il condensatore de' motivi musicali ha la faccia aperta, e l'ingegno fecondo si cela ne' tratti che si potrebbero confondere con quelli d'un capitano di ventura. Il pittore *Giuseppe Bossi* (Milano, Palazzo di Brera), volto quasi di profilo a sinistra, manifesta un certo estro poetico nella tensione del viso ossuto e nell'istintiva malinconia dello sguardo che, sotto la fronte corrugata, dischiude il triste presagio della fine immatura.

Nella molteplice produzione c'è dovizia di busti femminili, e noi, non violando l'ordine cronologico, citiamo *Eleonora d'Este* (Brescia, Museo Civico) e l'ideale *Beatrice* (Venezia, Palazzo Giovanelli), non molto diverse nella fredda immobilità dell'espressione, nell'artifizio dell'acconciatura e nell'occhio vago e senza luce, come quello della *Vestale* (Milano, Museo Civico), dove lo scultore di razza non teme il paragone degli antichi ed avvolge nel panno di stoffa vera e cedevole le spalle ed il capo d'una fanciulla pura, di cui non scopre che l'ovale del volto trattato con squisitezza prassitelica.

Nella *Saffo* (Torino, Museo Civico) le orbite vuote, dintornate dalle palpebre, e le labbra morbide, quasi socchiuse, vorrebbero rendere il fremito dell'ispirazione; ma qui il tecnico si prevale della sua consumata perizia per scemare l'impulso creativo dell'artefice. Il quale si distoglie da questi lavori, per lui secondarî, modellando un timido e non fatticcio *S. Giovannino,* che fu tradotto in marmo due volte per il conte di Blacas e per lord Abourton. La piccola e composta immagine arieggia il realismo della nostra Rinascita; pare, anzi, che in essa un seguace di Donatello corregga il suo amore al vero con la leggiadria di Luca della Robbia.

Il colosso della *Religione*, che doveva esser regalato dall'autore a S. Pietro, non fu mai eseguito in marmo, eccettuata la riduzione commessa per la tomba di Sofia Brownlow a Belton Church nella contea di Lincoln. Un modello (1815) della grandiosa statua, con la quale il Canova s'era prefisso di celebrare il ritorno di Pio VII alla sede pontificia, si trova a Possagno e un altro ne' SS. Martina e Luca in Roma. La strana predicatrice, che dispiaceva anche all'amicizia del pittore Bossi, appoggia la sinistra al tondo con l'agnello divino soprapposto al pilastro con le tavole ebraiche; regge un crocione ed ha cinto il capo da una specie di mitra, coperta dal manto, ond'esce (simile ad una rosta) la corona di raggi serpentini. Non è stile severo quest'enfasi che scansa il reale e

la semplice grandezza del sublime; alla nostra statua difetta lo spirito, e i simboli ch'essa sfoggia — dalla stola all'occhio inscritto nel triangolo — non contribuiscono ad attenuare la frigidezza del corpo massiccio e nascosto sotto le infinite frangie delle pieghe.

La *Pace* fu modellata nel 1811, finita in marmo tre anni dopo ed appartiene al museo Romanzow in Mosca. Qualcuno le diede un significato politico, pensando alla breve relegazione del Bonaparte nell'Elba e alla ritirata di Russia; la corte di quel paese — si disse — avrebbe potuto allogare al Canova questo lavoro, come un ex-voto, subito dopo il disastro delle armi francesi; ma, veramente, sul rocchio sono incisi i nomi de' trattati di pace, che fino al 1809 firmarono i Romanzow, e l'autore, il 17 agosto 1814, scrive al Quatremère de Quincy: « Appunto in questi giorni ho terminata la statua della *Pace* per commissione, di tre anni fa, della corte di Russia »; dunque, sbaglia anche il « Catalogo delle opere di A. Canova pubblicato lui vivente », che assegna il modello della statua al fatale 1812. La fredda mitologia del maestro non si dà per intesa de' rivolgimenti europei: l'uomo se ne interessa con amore di buon italiano, ma l'artista ne fa astrazione, respira l'azoto degli antiquarî ed ha una fede tentennante fra il manierato e l'antico. Egli non copia nè crea, ed il suo compito si ristringe all'eccellenza del plastico che, non provando forti emozioni, estenua i suoi meriti nella mol-

lezza o in quell'aria d'indifferenza, che spesso agghiaccia l'espressione psichica delle figure e sopprime il carattere de' tempi. E' chiaro che l'introspezione non ha potuto nulla sopra di lui, e perciò sarebbe illogico chiedere a quest'ingegno di tecnico squisito il linguaggio passionale del genio di Michelangelo nelle sculture di S. Lorenzo.

La *Pace* è una S. Margherita riformata, nella quale cresce eleganza alla panneggiatura della veste la *stola* fermata sulla spalla destra, donde scende un partito di pieghe dagli orli serpeggianti. Il piede destro tocca più che non schiacci un convenzionale serpente; le grandi ali flosce s'attaccano al dorso, e male intesa, in confronto degli accessorî, la testa ha l'espressione generica che non individua nè il vero nè l'ideale.

VIII

VERSO IL TRAMONTO

Il numero delle opere canoviane è tale da far stupire: « 53 statue, 12 gruppi (il tredicesimo non fu che modellato), 14 cenotafi, 8 gran monumenti, 7 colossi, 2 gruppi colossali, 54 busti (de' quali sei colossali), 26 bassirilievi modellati (uno solo condotto in marmo) », 22 pitture ed il progetto del tempio di Possagno. L'attività continua fino all'estremo della vita, fino a' mesi ne' quali lo scultore ha meno fiducia de' medici ne' miglioramenti e negli specifici, chè le ricadute impediscono alla sua volontà di lottare contro il destino.

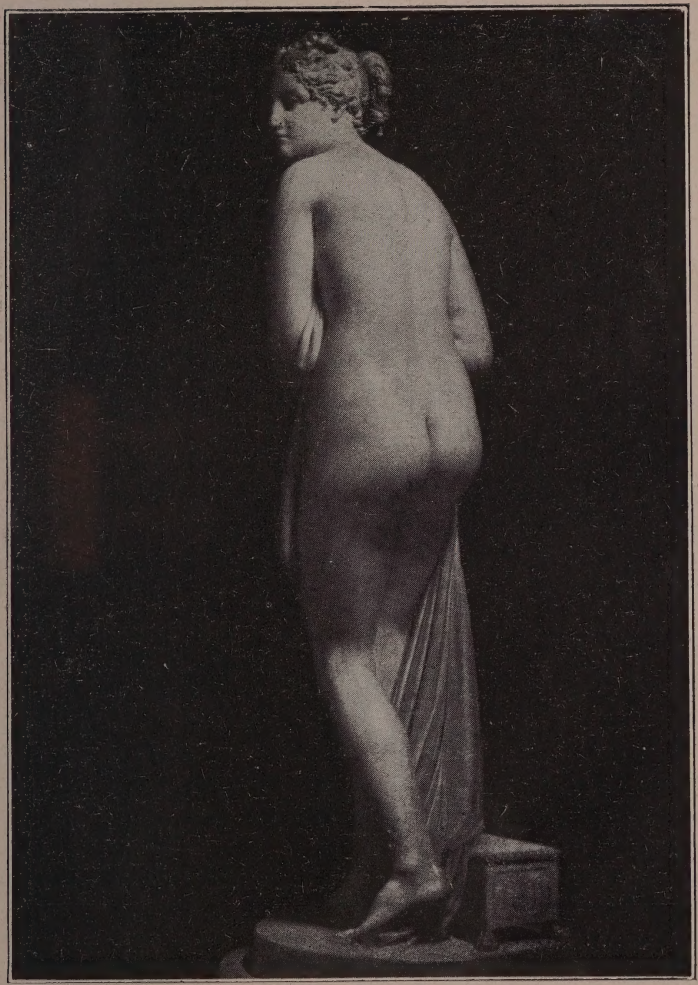
Disponendo di molteplici dati cronologici, desunti dalle biografie e dalle lettere edite alla spicciolata o disperse in parecchi opuscoli, pubblicati in occasione di nozze, è agevole procedere con ordine, e considerare ogni lavoro nell'anno della modellatura, anzichè in quello successivo e spesso lontano o mancante della sua definitiva esecuzione in marmo.

Dal 1816 al 22 escono dallo studio molte sculture, quasi tutte di soggetto mitologico; in qualcuna emergono insoliti movimenti di linee o sottili effetti di luce

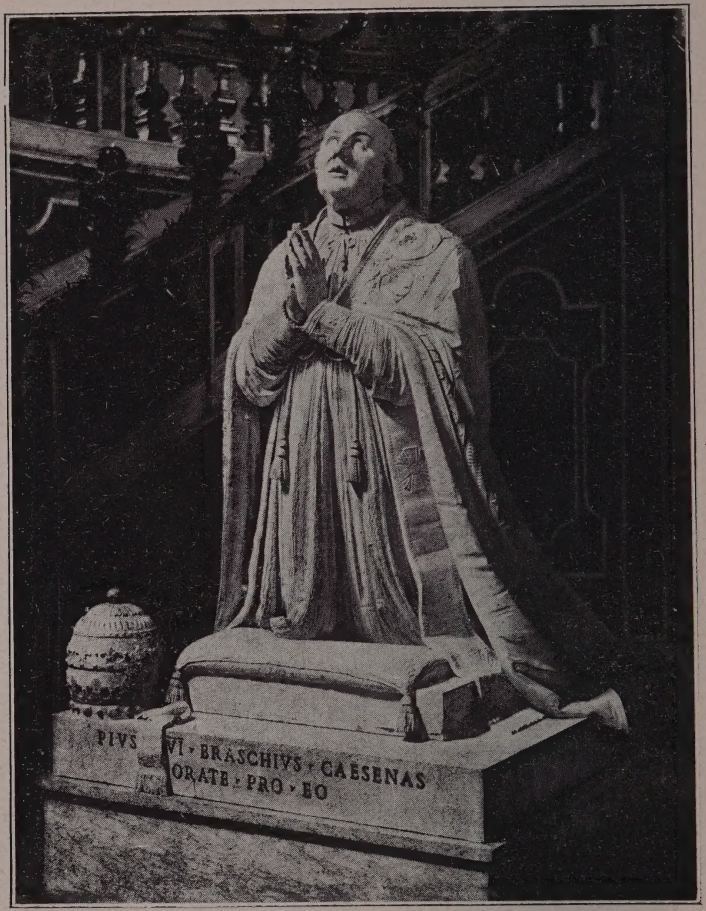
e di chiaroscuro, ma dalla composta regolarità dello stile, che interpreta uniformemente la natura con flessuosa ondulazione di contorni e con forza unita e risoluta nel comporre, non possiamo pretendere l'elastica espressione d'un impeto vitale o l'articolata animazione del disegno che, liberatosi dal vincolo estetico dell'*attitudine*, concentri e riassuma la pienezza d'un fremito o d'un sentimento.

Sul modello di *Venere e Marte* — distinto pure come *Pace e Guerra* — composto nel 1816, fu terminato, nel 22, il gruppo di Buckingam Palace in Londra. Artista prediletto dal suo tempo e senza illustri competitori, il Canova ha di gran plausi, e ne scrive al Cicognara (4 gennaio 1817): « Piacque a tutti generalmente e sono lietissimo di sentirmi dire all'orecchio che sembra essere la miglior produzione: sentimento che potria provare come io non vada addietro nello studio, benchè gli anni mi crescano; e piacemi notare al proposito che sempre, all'ultima opera mia, suole accordarsi dal pubblico e dagli amatori intelligenti un vantaggio di superiorità sulle precedenti ». I più lo lodano, e nessun Fernow si sforza di cavarlo dall'inganno nel quale lo sprofonda un montoncino d'Arcadia:

Parve il bel corpo nudo fino alle anche
Ben rispondente alla divina faccia
Tenera neve non tocca per anche.



A. Canova : VENERE — Firenze - Uffizi



A. Canova : PIO VI — Roma - S. Pietro in Vaticano

Nella coppia disuguale di proporzioni si nota un rincrudimento neoclassico; nella larga e un po' metastasiana figura del guerriero che, nudo e con l'elmo, cede alle carezze della dea languidamente innamorata, si sviluppa il motivo cui accenna il gruppo giovanile di *Venere e Adone*. Chi non trascuri le coincidenze osserva che nel medesimo periodo Jacques-Louis David, esule a Bruxelles, ritorna (più retore che non fosse nell'approssimarsi della rivoluzione) a' temi archeologici con alcuni quadri, de' quali il pantomimico *Marte disarmato da Venere* — la scena si svolge sopra un sofà, portato da nubi fumose, a due terzi dell'altezza d'un colonnato — viene dipinto nel 1824, un anno prima della morte.

Il gesso della *Naiade* (1817) fu riprodotto in marmo per lord Cadwor, e dell'*Amorino*, che sveglia con la cetra la morbida ninfa de' fonti, possiede una replica la casa dell'autore in Possagno. Il delicato corpo, che riposava bocconi, solleva il busto sul cubito sinistro, ed il capo, volto all'indietro, è sostenuto dalla mano con un gesto manierato, analogo a quello di *Paolina Borghese*. Il delizioso abbandono delle membra non è penetrato di calore, ma una mirabile flessibilità accompagna lo spiegarsi di quelle curve, dove le larghe drapperie de' muscoli sono — ripeteremo la felice definizione d'un grammatico dell'arte — il pudore dello scheletro.

Il Quatremère de Quincy, insieme con altri, af-

ferma che il Canova aveva fatto il modello del gruppo colossale di *Teseo vincitore del Centauro* nel 1805, ma avrebbe dovuto dire che in quell'anno l'opera fu soltanto ideata. Come nella rielaborazione successiva essa abbia subito notevoli mutamenti, risulta da quattro schizzi bassanesi (1812-14), da' quali l'insieme non s'informa in modo preciso. Nel 1817 il maestro riprende il lavoro, temendo d'invecchiar di corpo e di mente, senza poterlo compiere; ma il buon proposito dura poco. Il marmo viene lasciato in tronco, e a' 24 del febbraio 1819 ne fa menzione una lettera all'erudito francese: « Da venti giorni sono alle prese col *Teseo*... Vi lavoro con grandissima passione e calore, nella impazienza di levarmi dall'animo questo carico, il quale mi pesa infinitamente; sicchè non mi parrà di aver più che fare nulla, finita ch'io abbia questa laboriosissima e dura e lunga opera ». Nelle parole all'amico si palesa un senso di stanchezza: comincia l'inevitabile decadenza, la idea è meno pronta e la pratica pesa. Il gruppo, pensato per una piazza di Milano, fu, invece, venduto a Francesco I d'Austria, il quale lo collocò ne' giardini di Vienna. Le mètope del Partenone, studiate a Londra nel 1815, ed i colloquî col Quatremère de Quincy ,che tenne per più lustri la dittatura archeologica, non furono estranei all'invenzione. Il duello è tragico anche nella teatralità ginnastica dell'eroe, il cui movimento tiene dell'*Ercole e Lica;*

la panneggiatura diagonale, che sostituisce il tronco d'albero, come nel *Perseo,* sa di ripiego ed evita l'armonia de' contrasti indispensabili a' colossi statuarî. L'audacia del barocco non soccorre la naturalezza del creatore, ma nell'effetto decorativo spicca l'ingegnosità dell'azione. L'uccisore riattacca il caduto con veemenza, e l'esecuzione naturalistica nel giuoco de' muscoli sobriamente modellati, e finita nelle gradazioni e nelle sfumature della superficie, è inimitabile. L'agonia del mostro bimembre che, stretto alla gola, punta sugli zoccoli posteriori le estreme risorse dell'essere, è un particolare così compenetrato nel carattere passionale della lotta, che a mala pena si riconosce nella parte equina un'impressione dal vero e nella testa il rantolo della belva umana, non paragonabile col *Laocoonte,* il quale spasima e si divincola accecato da più lento martirio.

Chiunque, visitando S. Pietro in Vaticano — dopo aver girato l'occhio quasi sbalordito nell'immensurabile spazio delle bianche volte —, si fermi alla cripta, ammira un gigantesco papa che prega in ginocchio, con tutta l'anima nell'invocazione che dà luce agli occhi e sommessi accenti alle labbra. *Orate pro eo,* raccomanda il titolo, ma i credenti sanno ch'egli prega per tutti e non ravvisano nel pontefice *Pio VI,* il cesenate morto in esilio, sì bene il simbolo dell'autorità sacerdotale, il pastore per eccellenza, la cui voce si perde nell'infinito. L'ampia fronte qua-

dra, i forti archi sopracciliari, l'ombra del grosso naso che, allargandosi dalle pinne, comprende come in una parentesi la bocca che respira, e tutti gli elementi anatomici del ritratto sono subordinati all'espressione psichica, resa più intensa dallo sprazzo di luce che investe il viso e scivola a vellutar gli scuri delle guance non infossate. Nella statua non fu impiccolito il grande col meticoloso artifizio del ferro che ha saputo dare al camice la leggerezza pieghettata del pannolino, al piviale la gravezza del broccato e a' ricami il luccichio della canutiglia, nè fu ingrandito il piccolo, perchè lo spirito non affoga nella pietra, ma la anima con la voce rassegnata al mistero della morte e implorante la gloria della seconda vita. Questa sintesi della fede, che infrena le circostanti aberrazioni del barocco, è un capolavoro di modernità, e come un inno sacro, dal sentimento caldo e severo, rompe l'indifferenza religiosa della folla.

Fu modellata nel 1818 la mastodontica statua di *Carlo III di Spagna,* per la quale servì il cavallo — riprodotto in grande nel 1810 — del progettato monumento equestre di Napoleone, il cui schizzo in creta fu eseguito nel 1807. Questi lavori macchinosi e *meccanici* sono deformi amplificazioni della statuaria romana, che, per fortuna, annovera nell'età del Rinascimento due esemplari d'un soggettivismo insuperato. I cavalloni del Canova sono sempre gli

« equi marmorei » del Quirinale, animali senza sangue, simili a quelli su cui il Thorvaldsen fece salire due finti romani, il *Poniatowski* e *Massimiliano I.*

Del *Washington,* perito in un incendio a Raleigh nella Carolina del Nord, sussiste tuttora il gesso di Possagno, che, purtroppo, soggiacque a varie peripezie. E' vano rilevare il fallo cronologico dell'uniforme militare di Roma antica, patrocinato dagli archeologi come il nudo eroico; il grande americano accetta questo prestito dal vecchio mondo con la dignitosa fermezza del dominatore, che rinunzia al comando dopo aver gettato a' piedi la spada. La destra, che sta per sottoscrivere, manca di risoluzione, e sembra tenga il pennello sospeso per ponderare gli ultimi tocchi dello schizzo, come il *Giotto* del Vela in Padova.

Dubitiamo quanto all'efficacia delle letture che l' artista faceva per imprimere il suggello della verità storica nella testa che ha le doti del documento iconografico: fronte larga e convessa, occhi fieri e incassati, zigomi sporgenti, naso adunco e bocca stretta. Lo scultore ebbe un vero aiuto dal busto scolpito direttamente di su la maschera mortuaria da Giuseppe Ceracchi; ma ch'egli volesse impadronirsi dello spirito del suo eroe, mendicando l'estro nel Botta e in altri narratori di fatti dell'indipendenza americana, escludiamo in modo assoluto. Il buon possagnese ci offre un'effigie vigorosa, nella

quale il magistero tecnico agguaglia la diligenza dell'antico costume guerresco. La spontaneità del vero s'impaluda nel capriccio della moda dissotterrata dagli studiosi, che non si persuadono di sacrificare lo stile alle teorie. Del condottiero e del legislatore il Canova non sa molto, e, finitane la statua, può dire: « L'ho fatta volentieri, perchè si tratta di un galantuomo ». Il Giordani vi discerneva troppi pregi reconditi, voleva baciarle la mano e ribaciar la destra all'artefice che dava al Washington « questa gloria immortale ». Secento schietto nel classicista che scriveva « maturo al torchio »!

La *Ninfa bacchica* che, appoggiato il braccio alla cista, tiene una ghirlanda e si stende sulla nebride, non fu terminata dall'autore, ma il re d'Inghilterra, pur di possederla, non badò alla forma imperfetta. Vivace è la mossa della testa, che si volge di profilo a sinistra, forse per ascoltare i canti e vedere le danze d'un corteo che s'avvicina. L'attitudine sciolta risente d'una certa sensibilità nervosa che, originata dalla compostezza classica, non raggiunge l'elasticità espressiva. Nell'elegante nudo, che torce le sue linee serpentine, la modellatura sistematica e il motivo complicato della posa sono mezzi che contrastano all'empito della vita e alla « follia della grazia ».

Nel 1819, anno in che fu plasticata la *Maddalena giacente* (onde dovemmo occuparci altrove per le necessarie analogie con un lavoro di egual soggetto),

il Canova modella l'*Endimione dormente* vegliato dal cane reso col realismo cui deferirono gli scultori del *Toro Farnese,* e che il maestro veneto aveva ignorato nella bestiola nascosta dietro il gruppo di *Venere e Adone*. L'originale, proprietà del duca di Devonshire in Chatsworth, rappresenta il colmo del tecnicismo plastico; il marmo v'è molle e lucido come la cera, e nel fresco corpo disossato il sonno letargico annulla il pensiero. I contemporanei, però, ne rimasero ammirati; qualcuno reputava il genio della notte « di fidiaca maestria », « morbido, pastoso, carnoso », sentenziando che la natura v'era superata dall'arte. I giudizî favorevoli traviarono anche il Quatremère de Quincy, il quale scrisse: « nessun soggetto poteva prestarsi meglio a questa felice espressione della leggerezza nelle forme, della grazia nella posa, della morbidezza nel rendere le carni che la scelta dell'amante di Diana, in preda alle dolcezze del sonno ». Ovvio si presenta il paragone col *Prigioniero* di Michelangelo nel Louvre, ma quale diversità fra la creazione e la sfinita reminiscenza! L'*Endimione* richiama il *Satiro dormente* della Glittoteca di Monaco, dove un artista di prim'ordine ha riassunto nel corpo muscoloso e scomodo lo stato di inquietudine riflesso dallo spirito, e nella faccia ha scoperto l'affanno del respiro, il segno visibile dell'ansia anche nel riposo. A destarlo basterebbe un colpo d'ala o un soffio di vento, ma a scuotere dal

suo algido languore l'*androgino* moderno non sarebbero sufficienti le grida delle cinquanta figliuole di Diana e de' tre maschi di Nai.

I greci del Canova assomigliano molto a quelli di Vincenzo Monti; aggraziati nudi e lucidi come alabastri, sono un po' scenici, talvolta melodrammatici, e concordano con le ricette accademiche; sanno esporsi, ma non sono adatti al combattimento, come già i due pugilatori che, peraltro, sono più forti e più veri di *Ettore* ed *Aiace*.

Il *Giasone* del Thorvaldsen non ha verun rapporto con l'eroe troiano plasticato dal nostro scultore nel 1808. I « soggetti ginnastici » permisero agli elogisti di attribuire al Canova « un nobile sistema d'imitazione veramente originale » (le parole giocano sopra una petizione di principio), riserbato al genio e — non si può tacere — all'astrattezza di troppe critiche. Per correggere i pregiudizî encomiastici, si consultino di nuovo i disegni autentici; si vedrà, infatti, che due combattenti del *18 dicembre 1795* e altri della seconda cartella bassanese di « Accademie » sono pieni di vigoria; quando, invece, il principio neoclassico s'infiltra nella mente dell'autore, i personaggi si snaturano, divengono tardi al movimento e si educano alla pedanteria plastica. Ristretta la concezione del reale ad un'implacabile uniformità di riverberi stilistici, le idee e le forme innestate all'antico non si estrinsecano nella vita del pensiero e dell'azione.

Scriveva il Canova che *Ettore* ed *Aiace* (Venezia,

Palazzo Treves de' Bonfili) « stanno sul punto di assalirsi col ferro », allorchè vengono divisi dagli araldi; ma, ignorando il chiarimento, lo scontro sarebbe incomprensibile, come quello di *Creugante* e *Damasseno*. *Ettore*, terminato con rara accuratezza, ha l'atteggiamento semplice e semidivino, e la testa quasi sprezzante, protetta dall'elmo crestato, sul quale si distingue l'episodio di Ganimede rapito dall'aquila. Non finisce di piacere la ripiegatura al di dietro del braccio sinistro, la cui proporzione è certo erronea; la sospensione del passo, l'andamento generale delle linee e la nobiltà delle forme risentono dell'*Apollo di Belvedere*.

Non prima del 1820, furono dati gli ultimi tocchi ad *Aiace*, soverchiamente membruto e freddo nella sua ferocia apparente. La spada viene sguainata con la lentezza d'un adagio musicale, e non con la minaccia che prorompe da un cuor di leone; qui la forza non opera ma declama, e la stabilità della figura è ottenuta con una guardia diretta ed enfatica.

La *Ninfa dormente* di lord Darnley non fu terminata dallo scultore, che ne eseguì, nel 1820, il modello della Gipsoteca di Possagno. La bella creatura riposa bocconi e sovrappone un piede all'altro per rendere più ondulati i contorni. Al capo fanno da guanciale le braccia, tutt'e due piegate ad angolo, con un accordo pittoresco. E' proprio un peccato che al gesso manchi la modellatura delle ombre e la tra-

sparenza bionda che solo il marmo conferisce alle carni, quando la dolce lunghezza delle linee vibra nella luce e si calma negli effetti moderati del rilievo.

Gli studî per la *Pietà* (destinata dal munifico artista al tempio del paese natale) rimontano al 1819, e del noto gruppo, fuso poi in bronzo, si conserva il modello originale (1822) nella Gipsoteca di Possagno. V'è seguita la corrente iconografica; la Vergine e la Maddalena dolorano sul corpo rigido del Cristo e, senza gesti eccessivi, implorano aiuto alla propria fede non vacillante. Della figura di Gesù disse, con linguaggio asmatico, un rètore: « che fa disperare ogni eloquenza » e « che vuole esser vista e non letta ». A queste incensate nessuno crede più; dobbiamo, ciò nonpertanto, riconoscere felice il partito di collocare il nudo esamine fra due donne tristi e sospirose, panneggiate con varietà ed ampiezza.

IX

I DISEGNI, LE PITTURE E IL TEMPIO

Sotto l'aspetto di disegnatore, il Canova è quasi ignoto. Il Cicognara ci parla di « studi fatti sui varii caratteri del vero d'ogni età, d'ogni sesso », di « saggi d'ogni genere di pieghe poste sul vivo e sul modello con infinita varietà di stoffe per la differenza degli effetti » e « di pensieri originali in carta ». Di gran parte de' fogli, lasciati dall'artefice, monsignor Sartori Canova fece dono al Museo di Bassano, dove spigolarono alcuni esempî, non coordinati al testo, il Meyer ed il Malamani. Ne' precedenti capitoli abbiamo indicato parecchi disegni riguardanti le opere di scultura, ma qui è necessario trattare di quelli non nominati.

Svolgendo gli albi, rimanemmo dubbiosi che i fogli siano tutti autentici: i duplicati, le varianti, le copie letterali, moltiplicate e peggiorate, sono in sì gran copia, da far temere che il suggello e la firma di garanzia del vescovo di Mindo coprano più di qualche stentato esercizio di Antonio d'Este e di altri pratici ricevuti dal Canova nel suo studio. Morto il maestro, non s'interpretarono sottil-

mente le sue volontà: le statue si finirono in fretta, per lucrarne grosse somme di denaro, ed i fogli, incassati alla rinfusa, furono riordinati più tardi, con poco criterio. Molti andarono dispersi, e quelli che nel Museo Civico di Venezia portano la dedica alla N. D. Francesca Cappello e all'Aglietti (1794-95) sono sì meschine prove, da coonestare l'incredibile deficienza di alcuni schizzi giovanili, che noi vorremmo togliere all'autore con più largo ragionamento e con l'analisi comparativa non permessa all'economia di queste note.

Il Canova disegna con disinvoltura, e si mostra, per lo più, diseguale e scorretto, ma talora ha una finezza mirabile, e la matita traccia ed ombreggia delle figurine squisite, dove ritorna la grazia garrula o sentimentale del Settecento.

Negli « Studî di donne a lapis » s'incontrano soggetti curiosi e d'una spigliatezza eccezionale. I tipi colti dal vero hanno giuste movenze, e le modelle, ond'è difficile risalire alla purificazione estetica delle Veneri greche, si svestono e si sentono vive. I ritratti scolpiti delle gentildonne sedute sono vicinissimi all'antico, ma non va dimenticato che i loro corpi — seguendo l'ammaestramento di Raffaello e di altri sommi — furono prima tracciati dal nudo che frequenta gli studî, e poi oppressi dal fluido convenzionalismo delle pieghe. La sensazione del freddo anima più schizzi che preparano la *Venere* della galle-

ria fiorentina, e bisogna osservare il garbo e la freschezza delle linee sinuose e le dolci sfumature delle ombre per rimpiangere il tempo perduto dal Canova nel labirinto de' classici. Se egli avesse obbedito al libero impulso dell'ingegno, non si sarebbe ridotto a parafrasare gli statuarî greco-romani, lasciando trasparire nel commento o lo sforzo riflesso che non corrisponde alla realtà o la raffinatezza che si logora nelle formule accademiche.

Le giovani malinconiche, nelle quali i pregi della forma s'uniscono ad una cara spiritualità, non costano poche ricerche. La *Scultura* e l'*Architettura* del progetto per il *Monumento a Tiziano* o la guida del vecchio cieco nel *Mausoleo a Maria Cristina* sono delineate dal naturale, insieme con altre che hanno i più diversi caratteri esteriori di anime impressionabili. Sotto una giovane in piedi, la quale, sorpresa dall'angoscia, si copre la fronte e gli occhi con le mani, leggiamo la coscienziosa postilla: *si è mossa quasi subito*. Nel bassorilievo della Santa-Cruz la donna con la testa abbandonata su la spalliera della seggiola non è che la riduzione classica d'un soggetto vero e soffocato dal pianto, come lo presenta un disegnino nel quale i due bimbi afflitti sono due angioletti consolatori, appena accennati dal cont rno rapido e instabile. Non sodisfatto de' suoi confronti veristi, cui dobbiamo la squisitezza del sentimento infusa nelle immagini di alcune lapidi mortuarie, il

Canova si dedica all'antico, e non cessa mai di disegnare i *Dioscuri;* copia la testa della *Giunone Ludovisi* e non desiste dagli studî per il lottatore, che preludono alla composizione di *Creugante* e *Damasseno* e di *Ercole e Lica.* Il centauro, che apparirà nel gruppo di *Teseo,* è forse preso dalla copia marmorea del *Centauro con Eros* nel Louvre, e per la testa del mostro servì il *Satiro danzante* di Villa Borghese. Non molte statue antiche interessano l'artista, che, infaticabile, disegna — passando per Innsbruck — anche le celebri figure della cattedrale.

Parecchie *accademie* rivelano l'osservazione che si applica, con mano esperta, alle leggi del moto nel corpo e nelle membra. Le attitudini delle vecchie statue sone documentate dalla *posa* de' modelli; poco dopo una figura laocoontea, se ne trova un'altra inginochiata, che sembra voglia riparare il colpo mortale alle carni che palpitano, come nell'*Ilioneo* di Monaco o nella *Statua di Subiaco* del Museo delle Terme in Roma. Al primo pensiero del Cristo d'una Deposizione sussegue un orante in ginocchio, con le braccia incrociate al petto, e susseguono figure differenti, contrite o affannate. Un giovane nudo, dal corpo florido e, in parte, chiaroscurato con bravura, non ripete il genio dipinto da Michelangelo a sinistra d'*Isaia* nella Sistina, ma ne ricava un atteggiamento espressivo, consentaneo all'aria avvilita della testa; il vigoroso corpo amplia lo squadro del

Torso di Belvedere, di cui si conservano tre schizzi di tempo diverso.

Non sempre i classici suggeriscono i temi da confrontare col vivo; per esempio, nell'atleta caduto supino, e che tenta di sollevarsi, l'intensità drammatica tocca quei limiti che la minutezza del tecnico e l'apatia del neoclassico negano, di solito, al Canova.

Nel Museo Civico di Venezia mette conto di vedere il disegno per la statua di Clemente XIV, dove la matita granisce i tratti, li virgoleggia e li accentua sugli scuri, con un procedimento sintetico che accresce la vigoria della faccia e l'evidenza de' paramenti pontificali. Fra questo foglio e quelli della *Temperanza* e della *Mansueutdine,* morbidi ed accademici, c'è un abisso, tanto che noi stimiamo i secondi copie della statua, eseguite da un protetto del maestro, ne' primi lustri dell'Ottocento.

Se torciamo al nostro proposito una frase notissima, ne rampolla un giudizio preventivo: il Canova fece di tutto per l'arte, perfino delle pitture. Egli vi si esercitava senza pretese, scrive saggiamente Quatremère de Quincy, « mais assez pour donner à comprendre qu'il auroit pu, et faire profession spéciale de cet art, et y acquérir, comme coloriste, une réputation méritée ».

Mentre il possagnese lavorava al *Monumento Ganganelli,* ebbe ospite il giovane pittore veneziano Martino de Bonis, un metafisico della pratica, che

faceva cascar le cose dall'alto. L' amor proprio, non scoraggito dalle vanterie del conoscente, spinse il Canova a prendere ogni tanto un po' di svago con i pennelli; impratichitosi nel procedimento tecnico, volle complicarlo, ma, appresso, s'avvide di dover ritornare alla semplicità primitiva delle mestiche e degl'impasti. Dipinta una *Venere giacente*, la dimenticò nello studio, e quando la mostrò al pittore Tofanelli, al Rezzonico e ad altri, ormai con la patina della polvere e con qualche piccolo guasto, i presenti bevvero grosso: parlarono d'un vecchio maestro veneziano; ma sebbene ci fosse qualche discrepanza (il disegno per un artista di quella scuola era troppo corretto!), nonostante Pietro Vitali incise il dipinto sotto il nome di Paolo Veronese. All'autore non dispiacque la beffa, e la continuò colorendo sopra una tavola del Cinquecento un busto, il quale si credette nientemeno che l'autoritratto di Giorgione.

I due aneddoti ci sono riferiti dall'ampolloso Missirini, del quale non ci fidiamo molto; ma che i contemporanei dessero troppa importanza alle pitture canoviane lo attesta, fin dal 1806, il severissimo Fernow, che accosta il Canova al Bernini: i suoi quadri sono « così indecisi e fiacchi di disegno, così privi di forma e di carattere, così morbidi e teneri, che si potrebbero passare per creazioni d'un talento femminile », inferiore a quello di Angelica Kauffmann e superiore nel colorito a parecchi

pittori di mestiere. Rincresce di non essere in contrasto con le opinioni d'un critico tenace e sovente ingiusto, ma le tele della casa di Possagno e del Museo Civico di Venezia sono più che sufficienti per non rimettere al grande maestro le sue colpe di pittore. La *Venere col Satiro,* dalle forme immobili e sode, non ha un'armonia sostenuta nelle carni, nelle stoffe e negli accessorî; i colori forti, di tono uniforme, non trovano nel tocco nè tenerezza nè vivacità. Nel nudo il roseo ceroso delle larghe superficie non si fonde con le mezzetinte e non è rilevato dalle masse d'ombra; l'atteggiamento modifica quello di *Paolina Borghese,* e verso la faccia scipita si drizza l'indice della destra, come per spiegarci la scaltrezza di questa dea, cui sarebbe indifferente anche un Adone tizianesco, se si presentasse a' suoi piedi accarezzando la coperta di seta con meno lussuria e con mano meglio modellata che non abbia questo satiro carraccesco.

Cefalo e Procri non si bagnano nella luce, ed i contorni de' loro corpi non sfumano nell' aria. Le carnagioni non sono nè fresche nè vellutate: il colore non è rosato dal sangue, ma si riduce ad un'imbellettatura che conviene all'insensibilità meccanica dell'idillio, posto sopra uno sfondo, il quale deforma alla romantica la vita degli alberi e sacrifica i piani atmosferici.

Senza rilievo e diafani sono gli altri quadretti, dalle

teste vuote o leziose o da' corpi estenuati, che non tondeggiano per difetto di chiaroscuro; ne' paesaggi non ci sono gamme di verdi nè penombre aeree, ma vegetazioni artificiali, fissate come decalcomanie.

Dinanzi alla pala del tempio di Possagno — dopo averne veduto il meschino bozzetto del Museo Civico di Venezia — confessiamo che la rinomanza del Canova ne scapita. L'amicizia con l'Hamilton non fortificò la manchevole inclinazione che sforza il colorito, le attitudini delle figure e la situazione. La singolarità cromatica del cielo, donde spande luce paglierina e polverosa il disco (che contiene la testa del Padre Eterno e caccia fuori due braccia spropositate), disgusta, specie osservando gli angeli fremebondi che saltellano sul prolungamento de' raggi e falsificano il motivo giottesco della *Deposizione* nella Cappella degli Scrovegni in Padova. La Vergine, ammantata e con gli occhi in alto, sta nel mezzo del quadro, come nella *Deposizione* di Guido Reni a Bologna; la faccia della Maddalena rimane coperta da quella del morto, ch'è d'un'incomparabile crudezza; Maria Cleofe non sa esprimere la sua angoscia, S. Giovanni pare caduto in deliquio, Nicodemo si copre il viso e Giuseppe d'Arimatea, mal costruito, porta le tracce d'un gran turbamento.

Gli elogi, che di questa tela ripetono gli ottocentisti, ci fanno trasecolare per la loro supina indulgenza letteraria. Non si richiedeva molto acume a di-

stinguere il disequilibrio delle forme, l'inconsistenza del disegno, la floscezza del modellato e la disparità di valore ne' toni. La maniera è temprata d'imperfezioni vecchie e di nuove; nè un alto concetto, nè un gran sentimento vibra nella scena di dolore e di rimpianto, alla quale manca l'emozione e la naturalezza, mentre il senso del rilievo si perde attraverso le difficoltà della tecnica *piatta* e liscia.

La religione del Canova eresse in Possagno la chiesa che meritò di denominarsi tempio. La prima pietra fu posta, con grande esultanza popolare, agli 11 del luglio 1819. Il maestro provvide subito alle ingenti spese con la vendita d'un terreno presso Tivoli e, alla sua morte, con un lascito.

La fabbrica, che sorge sopra un largo piazzale, fra le magnifiche vedute de' colli asolani, domina la strada pedemontana del Grappa. Il tema architettonico pretendeva di riunire il peristilio dorico del Partenone con l'interno a pianta circolare del Panteon. Il pronao si compone di due ordini di otto colonne, e gli archeologi lo dissero imitazione d'un portico esastilo pubblicato da James Stuart. Sull'architrave campeggia la dedica DEO - OPT - MAX - VNI - AC - TRINO e le mètopé del fregio dovevano recare scolpiti alcuni fatti de' due Testamenti, ma l'autore non ne modellò che sette: *La Creazione del mondo, La Creazione di Adamo, Caino e Abele, Il Sacrifizio di Abramo, L'Annunciazione, La Visitazione* e *La Presentazione al tempio*. Questi bas-

sorilievi peccano d'ispirazione e di corrispondenza fra pensiero ed immagini, e fanno più di qualche concessione a quelli sfoggiatori di creature ambigue onde l'ultimo Settecento non ebbe penuria. La fantasia era più stanca dello scalpello: la grande ora s'avvicinava.

Dal maestoso portico s'entra nel tempio, la cui cupola è alta 27 metri e coperta a cassettoni, in numero doppio di quelli del Panteon. Il progetto ebbe i più sinceri encomî, ed i cittadini d'Asolo fecero coniare una medaglia di bello stozzo, che lo riproduceva, insieme con l'iscrizione:

ANTONIO CANOVAE NULLI SECUNDO.

CONCLUSIONE

Quando l'artista giunge a Roma, le teorie del Mengs, collaboratore del Winckelmann, sono vangelo. L'estetica di questo pittore è intuitiva, e se ne ricavano precetti rigidi, che non aiutano a svolgersi nella pratica i giovani dotati di più pronto ingegno. Il concetto dell'arte non si fonda sulla storia, bensì su varî ragionamenti soggettivi che distraggono la mente dallo studio diretto dell'antichità classica. I greci hanno stabilito il canone del corpo umano, indi si son dati alla ricerca della bellezza nelle parti e, per attuarla plasticamente, son dovuti ricorrere al bello assoluto, ch'è l'ideale della forma sottomesso al pensiero. Composta l'intelaiatura metafisica, il neoplatonico — che parve un « doctor philosophus » e che disegnò « accademie di ghiaccio » — determina il tipo ideale col sussidio delle migliori statue antiche. Dal giudizio preconcetto di queste derivano i principî inflessibili, mercè i quali Raffaello, Tiziano e Correggio si salvano nel paragone con gli esemplari indefettibili. L'interprete tradiva l'insegnamento del

grande archeologo, che s'era proposto di caratterizzare gli stili considerando l'arte un linguaggio comprensibile da chi metta il suo fino discernimento a servizio d'una sottile analisi delle forme e de' contorni; e lo tradiva, consigliando agli artisti le ricette del primo volume della « Storia delle arti del disegno presso gli antichi », onde approfittò anche il Canova, come di frammenti fossili, staccati dal complesso d'un'opera da cui ricevettero insperato benefizio gli eruditi.

« Io penso — scriveva, nel 1823, Quatremère de Quincy — che le belle opere d'arte abbiano dato origine alle teorie piuttosto che le teorie alle belle opere ». Ma, poche righe più giù, si pentiva dell'asserzione e, indulgente alle « belle teorie », equiparava una poetica con una poesia. Il mondo va per andazzi, e quello neoclassico ricorda l'Arcadia, che s'accinse ad « esterminare » il cattivo gusto, contrapponendo alle esagerazioni l'accademismo d'una semplicità innaturale.

Il Canova giganteggia sopra i nani del suo tempo, ma non deve la fortuna e la gloria al metodo che gli antiquarî stabilirono come antidoto contro il barocco agonizzante. Scultore di merito straordinario, egli comincia a modellare dal vero, e, ventenne, sa piantar le figure, intenderle anatomicamente e architettare il gruppo con la facilità abituale a' migliori settecentisti. Chiamato ad erigere due monumenti fu-

nebri, non si confonde e non esita: architetto e plastico, sente la responsabilità del grave compito, armonizza le masse con le statue, impiega mezzi semplici ed ottiene effetti grandiosi. Spogliati d'ogni esuberanza decorativa i mausolei del Bernini (che oggi dovremo chiamare il « padre incorrotto di corrotti figli »), gli organismi lineari riducono le curve a rette, i profili architettonici sostituiscono gli acrobatismi della statica, i ritratti parlano e le allegorie non farneticano, ma pregano, o piangono, o vigilano severe.

La rettorica repubblicana e napoleonica dell'arte francese non trasforma i criterî artistici del Canova, che signoreggia i soggetti mitologici e fa del nuovo senza grossolana sensualità di forme e senza inquietudini eroiche. La fantasia si lascia sedurre alle gentili promesse del sentimento, e *Amore e Psiche giacente*, ne' teneri contorni e nella languidezza, richiamano l'effusione di cuore di Tirsi e di Alfesibeo per Clori e per Fille. Nelle linee ondeggianti, sfumate con leggerezza di scalpello e nel riposato desiderio della carne penetra sottilmente la castigatezza degli antichi. Non è una schiavitù imposta, ma un accordo spontaneo di proporzioni e di linee che cerca la più delicata corporeità con accenti molli e con ombre chiare.

L'impressione veemente vuol essere incarnata in immagini gagliarde e non in congegni di misure e di sforzi; il mite Canova non capì questa condizione

necessaria, e non fu vario nè di stile nè di tipi; se la vereconda bellezza del settecentista vittima della moda lotta con la rude semplicità de' plastici romani, il tecnico si lascia regolare dalle leggi, tace in lui l'ispirazione, e le statue « non si reggono che in virtù della pietra onde son fatte ».

Il Cicognara nella « Storia della scultura » assegna un secolo al Canova, il quale fu anche battezzato continuatore dell'antico, perfezionatore della natura e Correggio della scultura. Dopo il 1806, gli stranieri portarono alle stelle il Thorvaldsen, il vero e proprio imitatore de' classici, che anticheggiò con pochissima forza d'invenzione e piacque per l'ostinata resistenza alle idee moderne. Il Fernow fu il primo a riconoscere — nella sua critica spietata — la connessione fra l'arte del Bernini e quella del Canova, ma il Lücke precisò i punti di somiglianza fra i due, e le sue pagine (non sempre imparziali) sono degne d'un precursore di quella critica che non si mette dietro a nessuno e non si ferma nella retroguardia degli storici.

Quanto a noi, terminiamo con le parole, che non sapremmo modificare, d'una nostra recentissima conferenza (*): « Il neoclassicismo non assorse all'an-

(*) Pronunziata nella R. Università di Pavia, nel Liceo Musicale di Bologna, nel Circolo d'Arte e d'Alta Cultura di Milano e nelle Università Popolari di Genova e di Padova.

tico con la portentosa risolutezza del Rinascimento, e non contese all'Olimpo il ritmo delle forme pareggiando il vero all'ideale. La teoria, che domandava il tirocinio dell'imitazione per divenire inimitabilmente grandi, non favoriva la sensibilità del creatore e la forza accesa dell'entusiasmo che dessero pienezza, stabilità e movimento a' corpi. Lo stile albeggia quando le teorie falliscono; i principî plastici del Canova, grecizzante e neoromano, rimasero *oggettivi* come nel traduttore-linguista che non sia poeta: egli capisce e fa capire, ma non esalta spiritualmente il pensiero, non dà ali al canto, e si crogiola nelle minute lisciature che materializzano i tratti psicologici. Nell'opera del possagnese si ripete il tipo statuario e non spicca il carattere; il piacere e il dolore non inebriano e non sferzano: sfiorano i visi e non toccano le anime. Se l'ondata dei muscoli non gonfia i toraci e non tende le membra degli atleti con le induttive semplificazioni anatomiche dell'arte, che si fonda sull'esame diretto della realtà, e che arriva alla sintesi dinamica; se la modellatura de' barocchi si disgrega nella flemma accademica e ne' rilievi flessibili delle carni, il ritratto sopravvive e raggiunge la coesione del sentimento, che sgela il marmo dandogli trasparenze e palpiti di vita. L'arte canoviana castigata riflessa e non pomposa, porta a' posteri l'eco degli elogi che le prodigò un secolo meno esigente. Essa contiene un inarrivabile esem-

pio di magistero tecnico, s'impone la disciplina degli antiquarî (imbevuti di pregiudizî estetici, che comprimono i non liberi ingegni), e quando i puristi si accapigliano per la cittadinanza legittima delle frasi e de' vocaboli, rieduca e rinnova il gusto. Poesia meno vivida di forme di quella del Foscolo, e più forte di quella scialba dell'Appiani, fa propaganda di vergine bellezza, e promuove amicizie all'Italia nel mattino della redenzione, mentre crepita l'amore di patria e rosseggia il martirio, come in tutte le cause sostanziate di fede e di giustizia ».

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI A. : *Memorie relative al Monum. Zeno esistente nell'Arsenale di Venezia,* Padova, 1844.

ALBRIZZI TEOTOCHI I. : *Opere di scultura e di plastica di A. C.,* Pisa, 1821-24.

BARZONI V. : *L'Ebe del cav. A. C. che trovasi nella casa Albrizzi in Venezia,* Padova, 1811.

BASSI G. B. : *Il tempio di A. C. e la villa di Possagno* - Udine, 1823.

BECKER A. W. : *A. C. u. d. Regener. der Bildn. in Italien* - Leipzig, 1865.

BERTAUX E. : *Le buste de M.me Récamier par Chinard* - in « Revue de l'art ancien et moderne » XXVI (1909), pp. 320-336.

Biblioteca Canoviana - Venezia, 1823.

BINDONI G. : *Memorie canoviane* - Treviso, 1905.

BIRCKENSTOCK : *Monum. Mariae Christ. Archid. Austriae* - Vienna, 1813.

BOUCLON (DE) A. : *C. et Napoléon* - Paris, 1865.

BRATTI R. : *A. C. nella sua vita artistica privata* - in « Nuovo Archivio Veneto », 1917-18.

BRIGIDI S. : *La vita di C.* - Firenze, 1866.

CALIARI P. : *Il C. a Verona* - Verona, 1896.

CAMPANI A.: *Sull'opera di A. C. pel ricupero dei monumenti italiani a Parigi* - in « Archivio storico dell'arte » V (1892), p. 189 e sgg.

CANOVA A.: *Dialogo con Napoleone I* - Bassano, 1865.

CANTALAMESSA G.: *Una piccola scoperta* - in « Rassegna bibliografica dell'arte ital. », VI (1903), pp. 1-4.

CARCANO G.: *Per l'inaugurazione della statua colossale di Napoleone I* - Milano, 1859.

CARRÀ C.: *La personalità di A. C.* - in « Il Secolo », 19 febbraio 1922.

CHAMPOLLION-FIGEAC: *C. et ses ouvrages pour Napoléon* - in « Revue universelle des arts », 1855, I, p. 351 e sgg.

CHITI A.: *Tommaso Puccini e A. C.* - in « Rivista d'arte » 1907, pp. 1-11.

CICOGNARA L.: *Biografia di A. C.* - Venezia, 1823.

— *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di C.* - vol. VII, Prato, 1824.

COGGIOLA G.: *Di un'opera del C. destinata alla Marciana* (estratto dalla « Miscellanea nuziale Ferrari-Toniolo »), Perugia, 1906.

CONTARINI G.: *C. a Parigi nel* 1815 - Feltre, 1891.

ESTE (D') A.: *Memorie di A. C.* - Firenze, 1864.

FALIER G.: *Memorie del march. A. C.* - Venezia, 1823.

FEDERICI D. M.: *Memorie trivigiane* - Venezia, 1803, II, pp. 15 e 192-212.

FERNOW C. L. : *Ueber den Bildhauer C. und dessen Werke* in *Römische Studien* - Zürich, 1806, I, pp. 11-248.

FERRARIN C. : *Dello studio di C.* - Reggio, 1864.

FILANGIERI A. : *Ferdinando I di Borbone, statua del C.* - Napoli, 1898.

FORATTI A. : *Un critico del C.* - in « Athenaeum », 1922.

GIORDANI P. : *Opere* - vol. IX, Milano, 1856, pagine 9-81.

GIOVANNONI G. : *L' « Ercole e Lica » del C. nella nuova sala della Galleria Nazionale al Palazzo Corsini* - in « Boll. d'Arte del Min. della P. I. », 1908, pp. 39-46.

Gypsotheca Canoviana eretta in Possagno da Monsignor GIAMBATTISTA SARTORI CANOVA, Bassano, 1902.

KOENIG F. : *Le lion de beurre* - Tours, 1866.

KRAUS F. X. : *C.s letztes Werk* - in « Festschrift d. Albrecht Ludwigs Universität in Freiburg. B. Jubiläum d. Grossherzog Friedrich, 1902 », pp. 1-12.

LATOUCHE (DE) H. : *Oeuvres de C., recueil de gravures d'après ses statues et ses bas-reliefs executées* - Paris, 1825.

LAZZARI F. : *Della seconda « Psiche » scolpita dal C.* - Venezia, 1858.

LÜCKE H. : *C. und. Thorwaldsen in* DOHME R., *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit* - IV Abt. I B, Leipzig, 1886, pp. 1-64.

MALAMANI V.: *Un'amicizia di A. C.: lettere di lui al co. Leopoldo Cicognara* - Città di Castello, 1890.

— *C.* - Milano, 1911.

MALUCELLI G. B.: *Il tempio eretto in Possagno da A. C.* - Bassano, 1894.

MARSELLA D. A.: *Commentarius de A. C.* - Roma, 1824 e 1833.

MENEGHELLI A.: *Tredici bassorilievi di C.* - Padova, 1837.

MEREU H.: *C. diplomate* - in « Courrier de l'art », 1888, p. 35 e sgg.

MEURES J. S.: *Mem. of. A. C.* - Edimburgh, 1825.

MEYER A. G.: *C.* - Bielefeld und Leipzig, 1898.

MISSIRINI M.: *Della vita di A. C.* - Milano, 1824.

— *Del tempio eretto in Possagno da A. C.* - Venezia, 1833.

MONTANARI E.: *Arte e letteratura nella prima metà del sec. XIX: P. Giordani* - Firenze, 1903, pp. 33-71.

Monumento (Il) a C. eretto in Venezia - Venezia, 1827.

NANI A.: *C. e il suo tempio di Possagno* - Treviso, 1882.

Oeuvres de C. (84 incisioni di Morghen, Vitali, Bonato, Fontana, Balestra e Folo).

OJETTI U.: *Una mano del C. e una costola del Sansovino* - in « Corriere della Sera », 30 giugno 1907.

— *C.* - in « Corriere della Sera », 20 dicembre 1910.

— *C. sotto il Grappa* - nel volume « I nani fra le colonne », Milano, 1920. pp. 97-108.

ORSOLATO G. : *Notizie e lettere di A. C. sul bassorilievo della chiesetta dello Spedale di Padova,* Padova 1839.

PAOLETTI P. : *C.* - articolo biografico in « Becker u. Thieme, *Allgemeines Lexikon d. bild. Künstler,* V, pp. 515-21 ».

PARAVIA P. A. : *Notizie intorno alla vita di A. C.* - Venezia, 1822.

PÉLISSIER L. G. : *C., la comtesse d'Albany et le tombeau d'Alfieri* - in « Nuovo Archivio Veneto », N. S. II t. III, pp. 147-88 e 394-427.

— *C. et M.me Minette* - in « Ann. de la Faculté de Lettres de Bordeaux, Bull. Italien », II, 1902, pp. 280-302.

QUATREMÈRE DE QUINCY : *C. et ses ouvrages ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste* - Paris, 1834.

ROSINI G. : *Saggio sulla vita e sulle opere di A. C.* - Prato, 1824.

RUSCUS : *L'Ercole e Lica di A. C.* - in « Emporium » 1905, pp. 477-82.

STORK K. : *Der Meister der Grazie* - in « *Türmer* », 1907, pp. 297-305.

— *Zum 150 Geburtstage A. C.s* - in « Mitt. d. Österr. Gesellsch. f. Münzen u. Medaillenkunde », dicembre 1907.

TADINI F. : *Le sculture e le pitture di A. C.* - Venezia, 1796.

THOVEZ E. : *L'illusione di un classico* - nel volume *Il vangelo della pittura ed altre prose d'arte* - Torino-Genova, 1921, p.. 100-108.

VENTURA MONSALVI E. : *Le Grazie di C.*, Venezia, 1844.

VENTURI A. : *A. C.* (1757-1822) *e l'arte de' suoi tempi* - in « La vita ital. durante la rivoluz. francese e l'impero », Milano, 1897, pp. 487-508.

VERRUA P. : *O. Nelson nel pensiero e nell'arte del Foscolo e del C.* - Padova, 1919.

VIVERE (VAN DE) E. C. J. : *Le mausolée de S. A. R. Marie Christine d'Autriche* - Rome, 1805.

ZURLA P. : *Del gruppo della Pietà e di alcune altre opere di religioso argomento di A. C.*, Roma 1834.

INDICE

Cap. I — *La vita del Canova* . . . . Pag. 5
» II — *L'esordio e l'incitamento* . . . » 21
» III — *Il periodo delle tombe papali* . » 33
« IV — *Mitologia classica e raffinatezza moderna* . . . . . » 45
» V — *Nel regno della morte* . . . . » 59
» VI — *Napoleone e Canova* . . . . » 71
» VII — *Fra ritratti e statue ideali* . . » 83
» VIII — *Verso il tramonto* . . . . . » 101
» IX — *I disegni, le pitture ed il tempio* » 115
Conclusione . . . . . » 127
Bibliografia . . . . . » 135

84-B26046

COLLEZIONE UNIVERSALE

DI LETTERATURA ARTI E CULTURA

VOLUMI PUBBLICATI AL LUGLIO 1922:

N. 1-3. — GIUSEPPE LANDO PASSERINI. DANTE (1265-1321) . . . . L. 6,—
» 4-8. — NICCOLÒ TOMMASEO. PROSE. A cura di Enrico Aubel. . » 10,—
» 9-11. — CARLO PORTA. POESIE. A cura di Carlo Vicenzi. . . . » 6,—
» 12-13. — ARRIGO BOITO. RE ORSO. A cura di Alfredo Galletti . . » 4,—
» 14. — STANISLAO PRZYBYSZEWSKI. PER LA FELICITÀ. Traduzione di Leonardo Kociemski . . . . . » 2,—
» 15-17. — GIUSEPPE BÉDIER. IL ROMANZO DI TRISTANO E ISOTTA. Traduzione di Baccio Ziliotto . . . . . » 6,—
» 18-20. — ANATOLE FRANCE. ALL'INSEGNA DELLA « REINE PÉDAUQUE ». Traduzione di Silvio Catalano . . . . » 6,—
» 21-23. — ROMAIN ROLLAND. MICHELANGELO. Traduzione di Arturo Jahn Rusconi . . . . . » 6,—
» 24-25. — MICHELANGELO. LE RIME. A cura di Aldo Foratti . . . » 4,—
» 26-28. — LEONIDA ANDREIEFF. IL PENSIERO - LE MASCHERE NERE. Traduz. della Duchessa d'Andria Capece-Latro » 6,—
» 29-30. — VOLFANGO GOETHE. L'AMANTE GELOSO - I COMPLICI. Traduzione di Natale Addamiano . . . . . » 4,—
» 31-32. — THOMAS DE QUINCEY. BUSSANO ALLA PORTA DI MACBETH. Traduzione di Carlo Linati . . . . . » 4,—
» 33-34. — FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI. PAGINE VIVE. A cura di Felice Momigliano . . . . . » 4,—
» 35-36. — ANATOLE FRANCE. I DETTI DELL'ABATE COIGNARD. Traduzione di Silvio Catalano . . . . . » 4,—
» 37-38. — ROMAIN ROLLAND. BEETHOVEN. Trad. di Giusto Zampieri » 4,—
I DI GIOVANNI SERVIEN.
Marcellini . . . . . » 4,—
cura di Angelo Ottolini . . » 4,—
. A cura di Angelo Ottolini . » 4,—
TI. A cura di V. Piccoli . . » 4,—
MORTE DI PAOLO I. Tra-
ndria Capece-Latro . . . . » 4,—
STOI. Trad. di Luigi Chazai » 6,—
O. Prefazione di Casimiro
. . . . . » 2,—
ELEUTERIO. Traduzione di
. . . . . » 4,—

(Segue a pag. IV).

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00094 1589

COLLEZIONE UNIVERSALE

DI LETTERATURA ARTI E CULTURA

(segue dalla pag. III).

N. 55-57. — JEROME KLAPKA JEROME. TRE UOMINI A ZONZO. Traduzione di Silvio Spaventa Filippi . . . . . L. 6,—
» 58-59. — ARRIGO HEINE. CONFESSIONI E MEMORIE. Traduzione di Baccio Ziliotto . . . . . » 4,—
» 60-61. — GOFFREDO KELLER. SETTE LEGGENDE. Traduzione di Italo Scovazzi . . . . . » 4,—
» 62-63. — LEONE TOLSTOI. KREUTZEROVA SONATA. Traduzione di Leonardo Kociemski . . . . . » 4,—
» 64-65. — ALDO FORATTI. ANTONIO CANOVA. (1757-1822) . . . . » 4,—
» 66-67. — THOMAS DE QUINCEY. L'ASSASSINO. Traduzione di Carlo Linati . . . . . » 4,—
» 68-69. — ALFONSO DAUDET. MOGLI D'ARTISTI. Traduzione di Giacomo di Belsito. . . . . » 4,—
» 70-72. — JOSÉ MARIA SALAVERRIA. SPIRITO AMBULANTE. Traduzione di Gilberto Beccari e Filippo Carlesi . . . . » 6,—
» 73-74. — ROMAIN ROLLAND. DANTON. Traduzione di Silvio Catalano . . . . . » 4,—

IN PREPARAZIONE:

DAVID HUME. — SAGGI MORALI E LETTERARI. Traduzione di Umberto Forti.
GIANARDANA. Traduzione di Clemente Rébora.
OSCAR WILDE. — SALOME. Traduzione di Giacomo Prampolini.
NICCOLÒ TOMMASEO. — POESIE, a cura di Enrico Aubel.
VINCENZO MONTI. — TRAGEDIE, a cura di Adolfo Zamboni.
GIROLAMO GIGLI. — LA SCUOLA DELLE FANCIULLE - LA SORELLINA DI DON PILONE, a cura di Alfredo Giannini.
STEFANO ZEROMSKI. — GLI ECHI DEL BOSCO. Traduz. di Leonardo Kociemski.

Ogni numero della *Collezione Universale:* in Italia e Colonie L. 2,—: all'estero L. 2,25. — Abbonamento a dieci numeri a scelta, franco di porto: in Italia e Colonie L. 17,50; all'estero L. 20,50.

Il Catalogo generale della Casa è subito spedito gratis a tutti coloro che ne faranno richiesta. — Commissioni e vaglia alla

Casa Editrice R. CADDEO e C. - Via Vivaio, 24 - Milano, (13)

Prezzo del presente volume L. 4.